CHANSONS POPULAIRES

DU

CANADA

CH

RE

M

QUATRIÈME ÉDITION
(CONFORME A L'ÉDITION DE 1880.)

CHANSONS POPULAIRES

DU

CANADA

RECUEILLIES ET PUBLIÉES AVEC ANNOTATIONS, ETC.

PAR

ERNEST GAGNON

Membre de l'Académie de musique de Québec ; membre correspondant
de la Société des compositeurs de musique de Paris,
etc., etc., etc.

QUÉBEC
IMPRIMERIE DARVEAU, JOS. BEAUCHAMP, PROP.
80, côte de la Montagne.

1900

INTRODUCTION

Le nombre de nos chansons populaires est incalculable. Ce volume en contient juste cent, que j'ai choisies parmi les plus connues et parmi celles qui offrent un type particulier.

Les premiers chants que le petit Canadien entend au berceau, sont, presque toujours, à part les improvisations, des chansons qui nous viennent de France, comme :

C'est la poulette grise,
Qui pond dans l'église ;
Elle va pondre un p'tit coco,
Pour le p'tit qui va faire dodo.

Simultanément, et avant même qu'il puisse aller à l'église, il entend des cantiques, puis des psaumes, des hymnes et en général des chants de la grande mélopée grégorienne.

Plus tard il connaîtra les innombrables chansons qui

se chantent dans sa paroisse; et lorsque, le soir, après une chaude journée d'été, il reviendra se reposer de son travail, balancé par le mouvement de sa charette aux hautes ridelles, et mollement couché sur un moëlleux et odorant *voyage de foin*, on l'entendra murmurer d'une voix monotone mais douce, quelques uns de ces mots, de ces noms si chers qui rappellent l'ancienne mère-patrie; ou bien, sur les *cages* ou dans le canot, il chantera la *belle Françoise* ou la complainte d'un malheureux voyageur noyé dans les rapides, ou encore le beau *Kyrie* que chantent à l'église ceux qui lui sont chers et qui sont restés dans la paroisse natale, sur le *bien* paternel.

Un écrivain français qui s'est occupé de nos chants canadiens, écrivait naguère que souvent une chanson est un monument plus solide que les monuments de bronze ou de granit. On y rencontre parfois des couplets ou même un seul mot qui vous reportent à des siècles en arrière, comme, par exemple, la ronde " Il n'y a qu'un seul Dieu," traduction littérale d'une des *séries chrétiennes* substituées aux *séries druidiques*, et l'expression *la Guignolée*, dont l'origine indubitable est le chant ou le cri dridique: *au gui l'an neuf!* Ce qui est certain, c'est que les chansons ont cette faculté, que n'ont pas les obélisques, d'aller s'asseoir au foyer de toutes les familles, de suivre le missionnaire ou le pionnier dans la forêt, de rappeler un événement à mille lieues de l'endroit où il s'est passé, et sur plusieurs points à la fois.

Les menhirs, les dolmens et les cromlechs, que l'on rencontre à chaque pas dans certaines parties de la Bretagne, ne sont des monuments que pour les Bretons ou ceux qui vont les voir en Brétagne, tandis que des chants qui ont

avec ces monuments communauté d'origine sont chantés partout où se trouvent des descendants de Kimris ou de Gaulois : à Chartres, à Pékin, à Alger et jusque dans le pays des Algonquins.

Avant d'entrer dans plus de détails au sujets de nos chants populaires, citons quelques verbiages d'enfants, quelques uns de ces petits riens qui se répètent de génération en génération, et qui, presque tous, nous viennent de France (*) :

—Ventre de son,— estomac d'grue,— falle de pigeon,— menton fourchu,— bec d'argent,— nez cancan,— joue bouillie,— joue rôtie,— p'tit œil,— grot œil,— soucillon, — soucillette,— cogne, cogne, cogne la mailloche !

—Celui là (le pouce) a été à la chasse ; celui là (l'index) l'a tué ; celui-là (le majeur) l'a plumé ; celui-là (l'annulaire) l'a fait cuire, et celui-là (l'auriculaire) l'a tout mangé, tout mangé, tout mangé !

—Monte échelle !— monte-là !— monte échelle !—monte-là !— p'tit trou,— casse-cou.— Qu'est-ce qu'i' y a dedans ? —D'l'or et d'l'argent,— Qui est-ce qui l'a mis ?— Père et mère.— Qui est-ce qui l'ôtera ?— Frère et sœur.— Tourne, tourne, tourne, mon petit baril : celui qui rira le premier aura un petit soufflet !

—P'tit couteau d'or et d'argent, ta mère t'appelle, va-t'en !

—Une pomme, deux pommes, trois pommes, quatre

(*) Voir les *Chants et Chansons populaires des provinces de l'Ouest*, par M. J. Bujeaud, et les *Chants et Chansons populaires du Cambrésis*, par MM. Durieux et Bruyelle.

pommes, cinq pommes, six pommes, sept pommes, huit pommes, *pommes neuf!* — J'm'en défends!

—Riche, pauvre, coquin, voleur, riche, pauvre, coquin, voleur, riche......... (ceci est une sorte d'horoscope qui se *tire* sur les boutons de l'habit).

—Il est midi.— Qui-c' qui l'a dit ?— C'est la souris.— Où est-elle ?— Dans la chapelle.— Que fait-elle? — De la dentelle.— Pour qui ?— Pour ces demoiselles.— Combien la vend-elle ?— Trois quarts de sel.

—Un *i*, un *l*,
Ma tante Michel;
Un *i* un *um*,
Cagi, cajum :
Ton pied bourdon,
José Simon ;
Griffor, pandor,
Ton nez dehors !

Un bon nombre de nos chansons populaires se chantent encore, avec plus ou moins de modifications et de variantes, dans les provinces de France (*) :

(*) Plusieurs de nos chansons se chantent en France avec des variantes lascives que nous ne connaissons pas en Canada. De là il suit évidemment qu'il a dû se faire ici un travail d'expurgation à une date quelconque, ou peut-être insensiblement. Or, ceux qui connaissent l'histoire des premiers temps de la colonie, — alors que l'on ne permettait qu'à des hommes exemplaires d'émigrer au Canada, et que, suivant les chroniques du temps, ceux dont la vertu était un peu douteuse semblaient se purifier par la traversée ; alors que toute la colonie naissante ressemblait à une vaste communauté religieuse, et que les missions huronnes rappelaient les âges de foi de la primitive Eglise,— ceux-là, dis-je, comprendront facilement qu'à cette époque, on n'aurait jamais osé chanter devant ses frères des couplets obscènes, et que le peuple a pu, de lui-même, introduire dans certaines chansons les variantes qui nous sont restées et qui les dégagèrent de toute immoralité.

Derrière chez nous ya-t-un étang,— *La fille du roi d'Espagne*,—*C'est dans Paris ya-t-une brune*,— *Entre Paris et Saint-Denis*,— se chantent dans les départements de l'Ouest.

Cécilia et *Isabeau s'y promène*,— se chantent en Champagne.

Gai, lon, la, gai le rosier,— se chante dans la Saintonge et le Bas-Poitou.

Mon père a fait bâtir maison,—se chante dans la Saintonge et l'Aunis.

J'ai cueilli la belle rose,— se chante (toujours avec variantes) dans l'Angoumois, le Cambresis, l'Artois et le Nivernais.

Au bois du rossignolet,—se chante en Franche-Comté et aussi en Suisse.

Mon père avait un beau champ de pois,— se chante dans le Cambresis, la Saintonge, l'Aunis et l'Angoumois. Les airs ne ressemblent pas aux nôtres.

Hier sur le pont d'Avignon,— se chante dans le sud-est de la France, et aussi dans le canton de Vaud, en Suisse.

Une perdriole,— se chante dans le Cambrésis.

J'ai tant dansé, j'ai tant sauté,— se chante dans le Cambrésis et le Poitou.

Et moi je m'enfuyais,— se chante dans la Vendée et dans le Cambrésis.

Dans ma main droite je tiens rosier,— se chante dans l'Angoumois, le Poitou, la Saintonge et l'Aunis.

J'ai tant d'enfants à marier!— se chante dans le nord et l'ouest de la France.

Ah! qui marierons nous?— se chante dans le Cambrésis.

Un jour l'envie m'a pris de déserter de France,— se chante dans l'Angoumois.

Dans Paris ya-t-une brune plus belle que le jour,— se chante dans le midi, en langue provençale. (Voir les *Chants populaires et historiques de la Provence*, par M. D. Arbaud, p. 133, vol. I.) On chante aussi cette chanson en langue française, dans les départements de l'ouest.

Par derrière chez ma tante ya-t-un arbre planté,— se chante dans la Saintonge, l'Angoumois, l'Aunis et le Poitou, en français et en patois. Les airs sont tout différents du nôtre.

J'ai trop grand'peur des loups,— se chante dans le Poitou, et sur le même air qu'en Canada.

Je n'ai pas de barbe au menton,— se chante à La Rochelle et dans le Bas-Poitou.

En filant ma quenouille,—se chante, avec un refrain différent du nôtre, dans la Saintonge et l'Aunis.

Bonhomme, bonhomme,—se chante dans le Cambrésis.

Qui veut manger du lièvre,— se chante dans le Poitou et l'Angoumois.

A part les couplets où il est question d'un *habitant* et d'un colporteur, la chanson : *Je voudrais bien me marier, mais j'ai grand'peur de me tromper* nous vient de France. On la chante en Saintonge encore aujourd'hui.

C'est Pinson avec Cendrouille,— se chante dans le Cambrésis.

Par derrière chez ma tante lui ya-t-un pommier doux,—se

chante en Franche-Comté sur un air tout différent du nôtre.

A Saint-Malo beau port de mer,— se chante en Bretagne.

Quand j'étais de chez mon père, jeune fille à marier,— se chante dans le Nivernais.

Au jardin de mon père un oranger lui ya,— se chante en Normandie.

La Bibournoise,— nous vient du Dauphiné, du moins elle s'y chante encore.

Si tu te mets anguille,— est une légende bien connue en France; c'est elle qui a inspiré à Mistral le délicieux chant de Magali, dans son poëme de *Miréio*—poëme écrit en langue provençale, comme chacun sait.

Quand j'étais chez mon père,— la légende de la jeune fille qui rencontre " trois cavaliers barons "— se chante dans toutes les parties de la France, mais avec des refrains et sur des airs que nous ne connaissons pas ici.

Enfin, la *Claire Fontaine*, notre chanson populaire par excellence, a une communauté d'origine avec la plupart des habitants du Canada : elle vient de Normandie !

Cette nomenclature, quoique fort incomplète, est déjà trop longue. Je ne dirai qu'un mot ici de nos chansons de composition canadienne. On aurait tort de faire fi de tout ce qui n'est pas poésie dans ces chants ; à vrai dire la poésie proprement dite en est le plus souvent absente ; on n'y rencontre pas de ces images gracieuses que l'on remarque dans la chanson populaire française, comme :

La plus jeune se réveille :
—Ma sœur, voilà le jour !
—Non, ce n'est qu'une étoile
Qui veille nos amours !......

Mais il y a dans les chants canadiens des formes de langage, des tours particuliers, des observations, des traits de mœurs et de caractère qui ne manquent pas de piquant et qui ont après tout leur mérite.

Il n'entre pas dans le plan de cet ouvrage d'apprécier la forme poétique de nos chants populaires. Je me contenterai d'indiquer ici la règle principale et presque unique à laquelle les poëtes rustiques veulent bien s'astreindre. Cette règle, c'est l'*assonance*, qu'un auteur français, M. Raynouard, a définie : " la correspondance imparfaite et approximative du son final du dernier mot du vers avec le même son du vers qui précède ou qui suit, comme on appelle *rime* la correspondance parfaite du son identique final de deux vers formant distique."

La longueur du vers populaire est souvent de quatorze syllabes ou même davantage. Chaque fois alors que la rime est masculine (car les rimes parfaites s'y rencontrent quelquefois) la césure est invariablement féminine, ou, plus exactement, sourde. Conformément à l'usage, ces sortes de vers ont été, dans ce recueil, brisés à la césure ; ainsi les deux vers :

> Par derrière chez mon *père*—lui ya-t-un bois *joli* ;
> Le rossignol y *chante*—et le jour et la *nuit*,

ont été écrits sur quatre lignes :

> Par derrièr' chez mon père
> Lui ya-t-un bois joli ;
> Le rossignol y chante
> Et le jour et la nuit, etc., etc.

Pour ce qui est de la doctrine musicale qui découle des enseignements importants qu'offrent les mélodies popu-

laires, j'ai traité tout particulièrement ce sujet dans les *annotations* qui précèdent chacune des chansons recueillies, et surtout dans les *remarques générales* de la fin de ce volume.

Il est à peine besoin de dire que ce livre, quant à la partie notée, n'est pas du tout mon œuvre. C'est l'œuvre de ce compositeur insaisissable qu'on appelle *le peuple*, et mon unique préoccupation, en recueillant les chants que contient ce volume, a été de les rendre tels que des personnes du peuple, ou du moins des personnes non versées dans l'art musical, me les ont chantés.

Avant d'entrer en matière et pour l'intelligence de ce que j'aurai à dire au lecteur, on me permettra de rappeler ici un fait extrêmement remarquable de l'histoire de la musique. Je laisse parler le regretté directeur du conservatoire de Bruxelles, l'artiste qui, pendant de longues années, porta le sceptre de la science musicale dans l'Europe et dans le monde :

"...... Il me reste à parler, dit M. Fétis, (*) d'une audacieuse innovation qui opéra tout à coup, vers la même époque, (la fin du XVIe siècle) une transformation complète de la tonalité, je veux dire de l'art tout entier. Les règles de l'harmonie, depuis le quatorzième siècle jusqu'à la fin du seizième, avaient proscrit toute relation de la note supérieure du premier demi ton (*fa*) avec l'inférieure du second (*si*)...... Le résultat immédiat de cette prohibition était qu'il ne pouvait y avoir de *note sensible* réelle dans la musique, conséquemment, que la tonalité de la musique actuelle ne pouvait exister. Car remarquez qu'il n'y a de note sensible que parce qu'il y a répulsion harmonique entre la quatrième note et

(*) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, p. CCXX et suivantes.

la septième; répulsion qui conduit l'une à descendre, l'autre à monter, en sorte que la note sensible n'aurait pu naître de la seule mélodie...... Eh bien! ce que la doctrine avait condamné, ce que les siècles (les siècles!) avait proscrit, un homme osa le faire un jour. Guidé par son instinct, il eut plus de confiance dans ce qu'il lui conseillait que dans les règles, et malgré les cris d'épouvante de tout un peuple de musiciens, il osa mettre en rapport la quatrième note de la gamme, la cinquième et la septième. Par ce seul fait il créa les dissonances naturelles de l'harmonie, une tonalité nouvelle, le genre de musique qu'on appelle *chromatique*, et conséquemment, *la modulation*.

" Que de choses produites par une seule agrégation harmonique! L'auteur de cette merveilleuse découverte est......Monteverde.... Lui-même s'attribue l'invention du genre modulé, animé, expressif, dans la préface d'un de ses ouvrages. C'est qu'en effe *l'accent passionné* n existe et ne peut exister que dans la *note sensible,* et que celle-ci ne peut naître que de son rapport avec le quatrième et le cinquième degré de la gamme; c'est que toute note mise en rapport harmonique de quarte majeure avec une autre, détermine la sensation d'un ton nouveau, sans qu'il soit nécessaire de faire entendre une tonique ou de faire un acte de cadence, et que par cette faculté de la quarte majeure de créer immédiatement une note sensible, la modulation, c'est-à-dire la succession nécessaire des tons différents, devient facile. Admirable coïncidence de deux idées fécondes! Le drame musical prend naissance; mais le drame vit d'émotions, et la tonalité du plain-chant, grave, sévère et calme, ne saurait lui fournir d'accents passionnés, car l'harmonie de cette tonalité ne renferme pas les éléments de la transition. Alors le besoin inspire le génie, et tout ce qui peut donner la vie à la musique du drame est créé d'un seul coup. Grandes et rapides furent les conséquences de cette belle découverte, car, dans la première moitié du XVIIe siècle, l'expression dramatique de la musique était déjà parvenue à des effets d'une puissance remarquable.

"...... Monteverde, qui avait fort bien aperçu les résultats de son heureuse témérité, sous le rapport de l'expression dramatique, n'en vit pas les conséquences à l'égard de la tonalité. Attaqué avec violence par quelques zélés partisans de l'ancienne doctrine, particulièrement par Artusi, il ne comprit pas plus que ses adversaires qu'il venait d'anéantir les tons (modes) du chant ecclésiastique dans la musique mondaine. On peut se convaincre, par la lecture de quelques-unes des préfaces de ses ouvrages, qu'il n'avait pas porté ses vues sur cet important objet. Il n'est pas moins certain, cependant, qu'après que l'harmonie des dissonances de septième, de neuvième, et celles qui en dérivent, se fut introduite dans la musique de chambre et de théâtre, il n'y eut plus de premier, de second, de troisième mode, d'authentique ni de plagal, dans la musique: il y eut un mode majeur et un mode mineur; en un mot *la tonalité ancienne disparut et la moderne fut créée.*"



C

Dep
cheve
la *Cla*
mélod
d'intér
popula
danse
pianist
des arp
de *clair*

CHANSONS POPULAIRES

DU

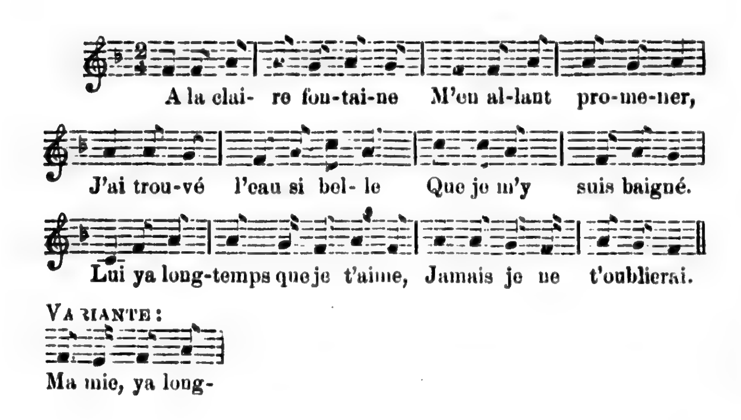
CANADA

A LA CLAIRE FONTAINE

Depuis le petit enfant de sept ans jusqu'au vieillard aux cheveux blancs, tout le monde, en Canada, sait et chante la *Claire Fontaine*. On n'est pas Canadien sans cela. La mélodie de cette chanson est fort élémentaire et offre peu d'intérêt au musicien ; néanmoins, à cause de sa grande popularité, on l'a prise souvent pour thème d'airs de danse et même de fantaisies de concert. J'ai entendu un pianiste étranger, dans un concert donné à Québec, faire des arpéges pendant un bon quart d'heure sous prétexte de *claire fontaine*. On chante en France, en Normandie,

une chanson dont les paroles sont, à peu de chose près, les mêmes que celles de notre *Claire Fontaine*, mais l'air en est tout différent.

—



A la claire fontaine
M'en allant promener,
J'ai trouvai l'eau si belle
Que je m'y suis baigné.
  Lui ya longtemps que je t'aime,
  Jamais je ne t'oublierai.

J'ai trouvé l'eau si belle
Que je m'y suis baigné ;
Sous les feuilles d'un chêne
Je me suis fait sécher.
  Lui ya longtemps, etc.

Sous les feuilles d'un chêne
Je me suis fait sécher ;
Sur la plus haute branche
Le rossignol chantait.
  Lui ya longtemps, etc.

Sur la plus haute branche
Le rossignol chantait.
Chante, rossignol, chante,
Toi qui as le cœur gai.
Lui ya longtemps, etc.

Chante, rossignol, chante,
Toi qui a le cœur gai ;
Tu as le cœur à rire,
Moi je l'ai-t-à pleurer.
Lui ya longtemps, etc.

Tu as le cœur à rire,
Moi je l'ai-t-à pleurer :
J'ai perdu ma maîtresse
Sans l'avoir mérité.
Lui ya longtemps, etc.

J'ai perdu ma maîtresse
Sans l'avoir mérité,
Pour un bouquet de roses
Que je lui refusai.
Lui ya longtemps, etc.

Pour un bouquet da roses
Que je lui refusai.
Je voudrais que la rose
Fût encore au rosier.
Lui ya longtemps, etc.

Je voudrais que la rose
Fût encore au rosier,
{ Et moi et ma maîtresse
{ Dans les mêm's amitiés.

VARIANTE :
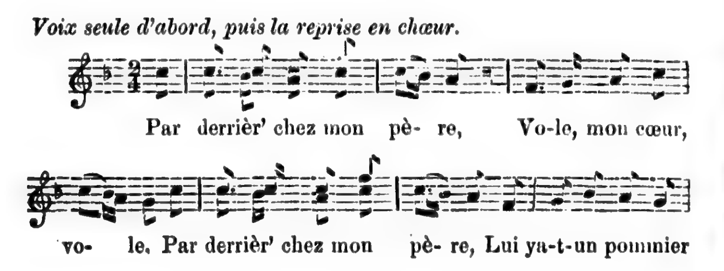
{ Et que le rosier même
{ Fût à la mer jeté.

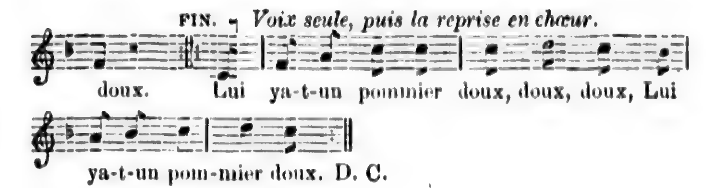
Lui ya longtemps que je t'aime,
Jamais je ne t'oublierai.

PAR DERRIÈR' CHEZ MON PÈRE—
VIVE LA CANADIENNE

La mélodie de cette chanson ainsi que celle de la *Claire Fontaine*, nous tiennent lieu d'air national, en attendant mieux. Les paroles de *Par derrièr' chez mon père* se chantent encore en France, en Franche Comté, mais avec de notables différences et sur un petit air fort écourté (dix mesures) qui ne ressemble pas du tout au nôtre. Il est inutile de dire que les paroles de *Vive la Canadienne*, qui se chantent également sur l'air qui va suivre, sont de composition comparativement récente, et qu'elles ne nous viennent pas de France ; mais je dois faire remarquer que le premier couplet de cette chanson est le seul qui soit généralement connu. Ce n'est pas sans peine que j'ai pu me procurer les autres, qui, comme on le verra, laissent beaucoup à désirer sous le rapport du sentiment poétique.

—





Par derrièr' chez mon père,
Vole, mon cœur, vole,
Par derrièr' chez mon père
Lui ya-t-un pommier doux.
Lui ya-t-un pommier doux, doux, doux,
Lui ya-t-un pommier doux.

Les feuilles en sont vertes,
Vele mon cœur, vole,
Les feuilles en sont vertes
Et le fruit en est doux.
Et le fruit en est doux, doux, doux.
Et le fruit en est doux.

Trois filles d'un prince,
Vole, mon cœur, vole,
Trois filles d'un prince
Sont endormies dessous.
Sont endormies dessous, doux, doux,
Sont endormies dessous.

La plus jeun' se réveille,
Vole, mon cœur, vole,
La plus jeun' se réveille:
—Ma sœur, voilà le jour.
Ma sœur, voilà le jour, doux, doux,
Ma sœur, voilà le jour.

—Non, ce n'est qu'une étoile,
Vole, mon cœur, vole,
Non, ce n'est qu'une étoile
Qu'éclaire nos amours.
Qu'éclaire nos amours, doux, doux,
Qu'éclaire nos amours.



Nos amants sont en guerre,
Vole, mon cœur, vole,
Nos amants sont en guerre :
Ils combattent pour nous.
Ils combattent pour nous, doux, doux,
Ils combattent pour nous.

S'ils gagnent la bataille,
Vole, mon cœur, vole,
S'ils gagnent la bataille
Ils auront nos amours.
Ils auront nos amours, doux, doux,
Ils auront nos amours.

—Qu'ils perdent ou qu'ils gagnent,
Vole, mon cœur, vole,
Qu'ils perdent ou qu'ils gagnent,
Ils les auront toujours.

—

Vive la Canadienne,
Vole, mon cœur, vole,
Vive la Canadienne
Et ses jolis yeux doux.
Et ses jolis yeux doux, doux, doux,
Et ses jolis yeux doux.

Nous la menons aux noces,
Vole, mon cœur, vole,
Nous la menons aux noces
Dans tous ses beaux atours.
Dans tous etc.

Là, nous jasons sans gêne,
Vole, mon cœur, vole,
Là, nous jasons sans gêne ;
Nous nous amusons tous,
Nous nous etc.

Nous faisons bonne chère,
Vole, mon cœur vole,
Nous faisons bonne chère

Et nous avons bon goût.
Et nous avons, etc.

On danse avec nos blondes,
Vole, mon cœur, vole,
On danse avec nos blondes ;
Nous changeons tour à tour.
Nous changeons etc.

On passe la carafe,
Vole, mon cœur, vole,
On passe la carafe ;
Nous buvons tous un coup.
Nous buvons etc.

Mais le bonheur augmente,
Vole, mon cœur, vole,
Mais le bonheur augmente
Quand nous sommes tous soûls.
Quand nous sommes etc.

Alors toute la terre
Vole, mon cœur, vole,
Alors toute la terre
Nous appartient en tout !
Nous appartient etc.

Nous nous levons de table,
Vole, mon cœur, vole,
Nous nous levons de table
Le cœur en amadou.
Le cœur etc.

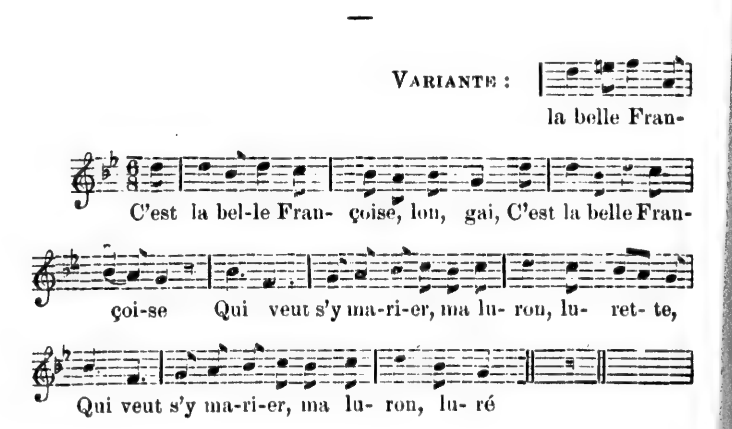
Nous finissons par mettre,
Vole, mon cœur, vole,
Nous finissons par mettre
Tout sans dessus dessous.
Tout sans dessus etc.

Ainsi le temps se passe,
Vole, mon cœur, vole,
Ainsi le temps se passe :
Il est vraiment bien doux !

C'EST LA BELLE FRANÇOISE

J'ai souvent entendu chanter cette chanson, dans le district des Trois-Rivières, avec la variante de la troisième mesure que l'on verra ci-dessous. Tous nos habitants de la campagne chantent "Qui veut s'y marier" avec les notes *si b*, *fa*, sous les mots *Qui veut*, ou non pas *si b*, *sol*, comme on chante quelquefois à la ville. Cette dernière manière de chanter fait perdre à la mélodie beaucoup de son caractère et de son originalité.

—



C'est la belle Françoise, lon, gai,
C'est la belle Françoise
Qui veut s'y marier, ma luron, lurette,
Qui veut s'y marier, ma luron, luré.

Son amant va la voire, lon, gai,
Son amant va la voire
Bien tard, après souper, ma luron, lurette,
Bien tard, après souper, ma luron luré.

Il la trouva seulette, lon, gai,
Il la trouva seulette
Sur son lit, qui pleurait, ma luron, lurette.
Sur son lit, qui pleurait, ma luron, luré

—Ah ! qu'a' vous donc, la belle, lon gai,
Ah ! qu'a' vous donc, la belle,
Qu'a' vous à tant pleurer ? ma luron lurette,
Qu'a' vous à tant pleurer ? ma luron, luré.

—On m'a dit, hier au soire, lon, gai,
On m'a dit, hier au soire
Qu'à la guerr' vous alliez, ma luron, lurette,
Qu'à la guerr' vous alliez, ma luron, luré.

—Ceux qui vous l'ont dit, belle, lon gai,
Ceux qui vous l'ont dit, belle,
Ont dit la vérité, ma luron, lurette,
Ont dit la vérité, ma luron, luré.

Venez m'y reconduire, lon, gai,
Venez m'y reconduire
Jusqu'au pied du rocher, ma luron, lurette,
Jusqu'au pied du rocher, ma luron, luré.

Adieu, belle Françoise, lon, gai,
Adieu, belle Françoise !
Je vous épouserai, ma luron, lurette,
Je vous épouserai, ma luron, luré.

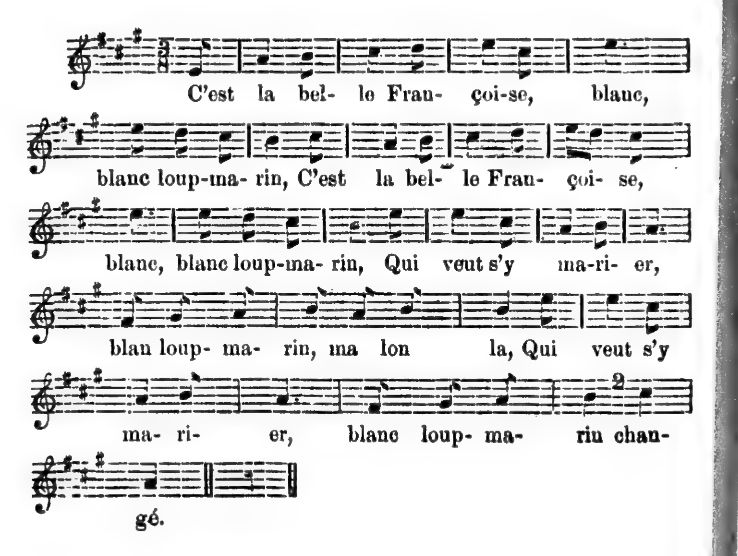
Au retour de la guerre, lon, gai,
Au retour de la guerre,
Si j'y suis respecté, ma luron lurette,
Si j'y suis respecté, ma luron luré.

C'EST LA BELLE FRANÇOISE

(Autre air)

Cette autre manière de chanter la *Belle Françoise* nous vient sans doute des *gens d'en bas :* il ne fut jamais venu à l'idée des habitants des rives du lac Saint-Pierre, par exemple, d'introduire le mot "loup-marin" dans ces couplets. Connue de tout le monde dans les paroisses du bas du fleuve, la *Belle Françoise* au "blanc loup-marin" n'est pas tout à-fait ignorée dans les autres parties du pays : je l'ai entendu chanter tout récemment par un Montréalais.

—

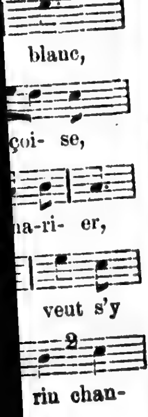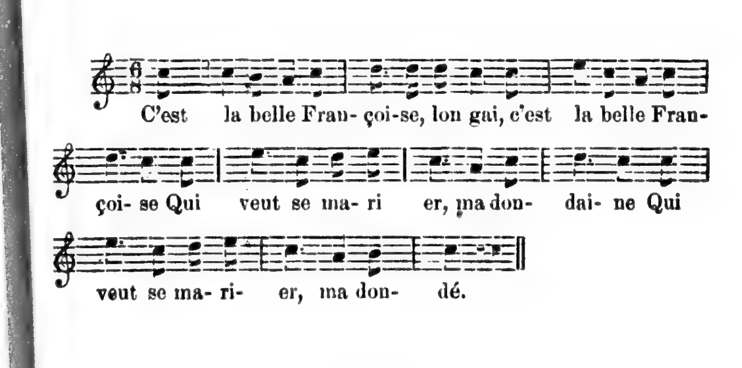




C'EST LA BELLE FRANÇOISE

(*Autre air, recueilli par M. l'abbé C. H. Laverdière*)

Les quatres premières mesures de l'air que voici sont absolument les mêmes que les quatre dernières d'une des variantes de *Sur le pont d'Avignon*, que l'on verra plus loin. Il y a évidemment réminiscence dans l'une ou l'autre de ces mélodies; ce dont, au reste, je ne fais crime à personne. Il est plus d'une partition célèbre dont il ne resterait que fort peu de chose si toutes les réminiscences en étaient retranchées.





EN ROULANT MA BOULE

Cette chanson du *Canard blanc* se chante en France, dans l'ouest, sur un air qui ressemble un peu à tous les différents airs sur lesquels nous la chantons ici, et avec ce refrain que nous adaptons, nous, à une autre chanson : "Je suis brune, gaillarde brune, je suis brune gaillardement." On la chante également, en France, avec les refrains suivants :

Je me nomme Divertissant,
C'est moi qui divertis les filles,
Je me nomme Divertissant.

Toujours ma boule va roulant,
Toujours ma boul' va roul', va roule,
Toujours ma boule va roulant.

C'est le vent qui va frétillant,
C'est le vent qui va, qui frétille,
C'est le vent qui va frétillant.

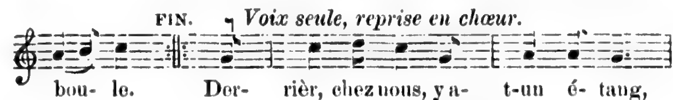
Passons la lande gaillardement, etc.

J'aimons bien les cotillons rouges, etc.

—









Derrièr' chez nous, ya-t-un étang,
 En roulant ma boule.
Trois beaux canards s'en vont baignant,
Rouli, roulant, ma boule roulant.
En roulant ma boule roulant,
 En roulant ma boule.

Trois beaux canards s'en vont baignant,
 En roulant ma boule.
Le fils du roi s'en va chassant,
Rouli, roulant, ma boule roulant,
 En roulant, etc.

Le fils du roi s'en va chassant,
 En roulant ma boule,
Avec son grand fusil d'argent,
Rouli, roulant, ma boule roulant,
 En roulant, etc.

Avec son grand fusil d'argent,
 En roulant ma boule.

Visa le noir, tua le blanc,
Rouli, roulant, ma boule roulant,
En roulant, etc.

Visa le noir, tua le blanc,
En roulant ma boule.
O fils du roi, tu es méchant!
Rouli, roulant, ma boule roulant,
En roulant, etc.

O fils du roi, tu es méchant!
En roulant ma boule.
D'avoir tué mon canard blanc,
Rouli, roulant, ma boule roulant,
En roulant, etc.

D'avoir tué mon canard blanc,
En roulant ma boule.
Par dessous l'aîle il perd son sang,
Rouli, roulant, ma boule roulant,
En roulant, etc.

Par dessous l'aîle il perd son sang,
En roulant ma boule.
Par les yeux lui sort'nt des diamants,
Rouli, roulant, ma boule roulant,
En roulant, etc.

Par les yeux lui sort'nt des diamants,
En roulant ma boule.
Et par le bec l'or et l'argent,
Rouli, roulant, ma boule roulant,
En roulant, etc.

Et par le bec l'or et l'argent,
En roulant ma boule.
Toutes ses plum's s'en vont au vent,
Rouli, roulant, ma boule roulant,
En roulant, etc.

Toutes ses plum's s'en vont au vent,
En roulant ma boule.
Trois dam's s'en vont les ramassant,
Rouli, roulant, ma boule roulant,
En roulant, etc.

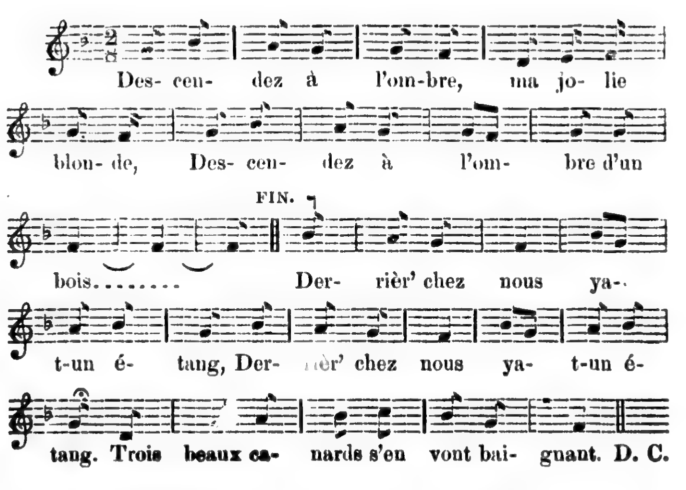
Trois dam's s'en vont les ramassant,
En roulant ma boule.
C'est pour en faire un lit de camp,
Rouli, roulant, ma boule roulant,
En roulant, etc.

C'est pour en faire un lit de camp,
En roulant ma boule.
Pour y coucher tous les passants.
Rouli, roulant, ma boule roulant,
En roulant ma boule roulant,
En roulant ma boule.

DESCENDEZ A L'OMBRE

Voici, au point de vue musical, un vrai type de *chanson de filasse* normande. "Les airs sur lesquels se chantent les *chansons de filasse*, dit M. Eugène de Beaurepaire (*La poésie populaire en Normandie*), ajoute singulièrement à leur charme et à leur étrangeté. Presque aucun ne s'arrête sur la tonique. La plus grande partie appartient à un système musical différent de celui que nous suivons aujourd'hui."
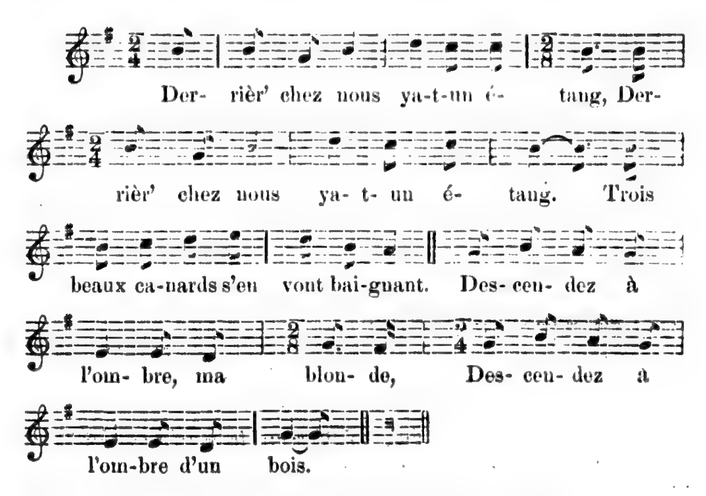
—



(Pour les autres paroles, voir *En roulant ma boule*)

DESCENDEZ A L'OMBRE

(Autre air)

J'ai aussi entendu chanter *Descendez à l'ombre* de la manière qui va suivre par un habitant de Berthier (en haut). " Les rhythmes brisés abondent dans la chanson populaire," a dit M. Wekerlin; la chanson que voici, entre cent autres, offre un exemple de cette particularité.
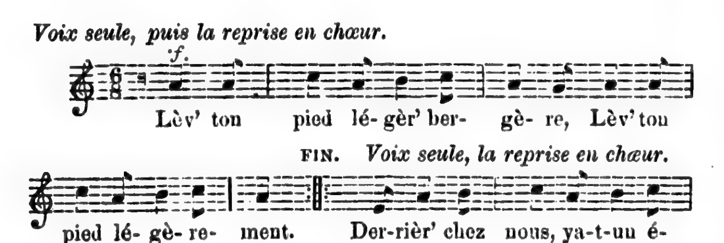


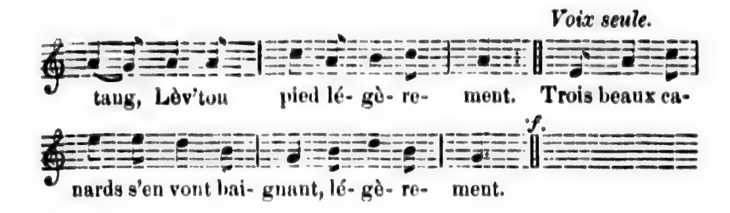
(Pour les autres paroles, voir *En roulant ma boule*)

LÈVE TON PIED

La mélodie que voici est une mélodie " hors la loi " !... Il m'eût été facile de corriger la contravention flagrante de son rhythme, dans la dernière phrase mélodique (avant la reprise), en ajoutant simplement une mesure à celle-ci ; mais alors l'air n'eût plus été ce qu'il est réellement, et il eût incontestablement perdu de son originalité. Au reste, pour cette chanson comme pour toutes les autres de ce recueil, je ne suis qu'un simple rapporteur, et je tromperais le lecteur et ferais une œuvre bien inintelligente si je donnais les airs de nos chansons populaires autrement que ne les chantent le peuple et les personnes qui n'ont pas étudié la musique. Mais ce n'est pas le rhythme seul qui offre des étrangetés dans cette mélodie ; le mode présente aussi des bizarreries à celui qui, ne connaissant que la musique moderne, chercherait à l'assimiler au mode mineur de cette tonalité.

—



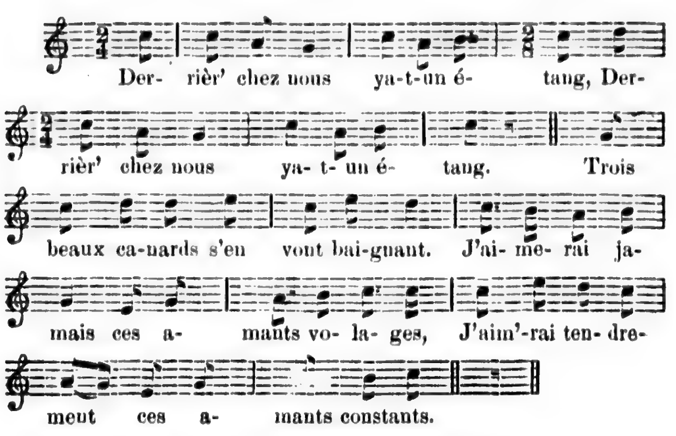


(Pour les autres paroles, voir *En roulant ma boule*)

J'AIM'RAI TENDREMENT CES AMANTS CONSTANTS

Ce quatrième refrain de *Derrièr' chez nous ya-t-un étang* se chante dans la paroisse de Chambly. Il est probablement connu dans beaucoup d'autres localités.
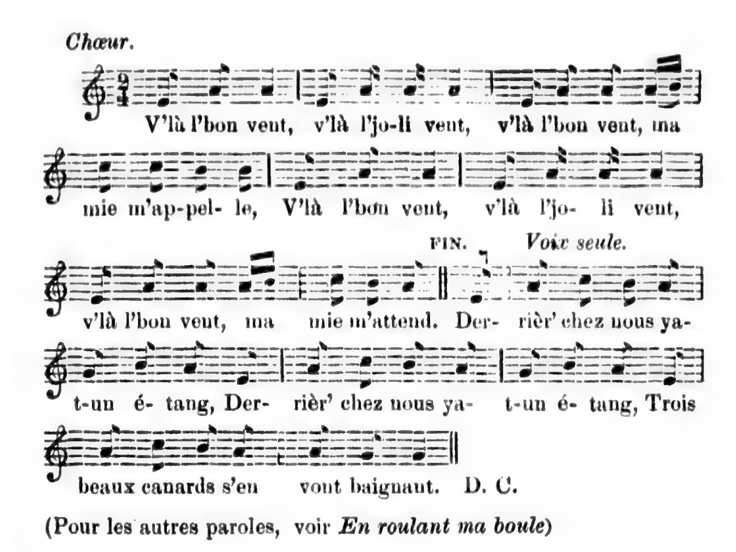
—



(Pour les autres paroles, voir *En roulant ma boule*)

V'LA L'BON VENT

L'honorable Sir George E. Cartier, de qui je tiens cette chanson si originale et si jolie, m'a dit l'avoir entendu chanter par des *hommes de cages* de l'Ottaoua. L'air est très-probablement de composition canadienne, ainsi que les paroles du refrain.
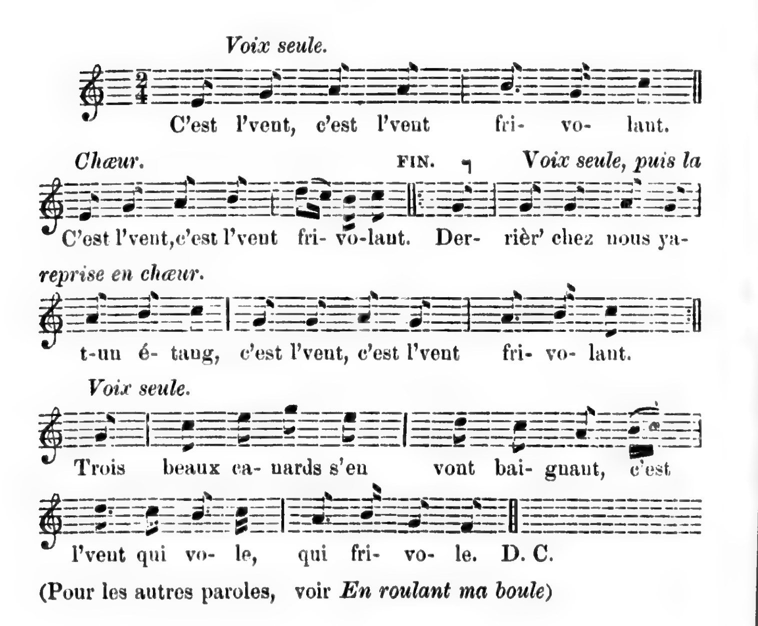


(Pour les autres paroles, voir *En roulant ma boule*)

C'EST L'VENT FRIVOLANT

Cette chanson se chante dans le comté de Rimouski. Elle n'est pas connue dans les autres parties du pays, mais elle a toutes les qualités nécessaires pour se répandre et se populariser bien vite. M. J. C. Taché, qui me l'a fait connaître, l'a aussi chantée, en ma présence, devant quelques canotiers du Saguenay, qui en raffolaient et qui la propageront sans doute dans cette partie du pays.

—



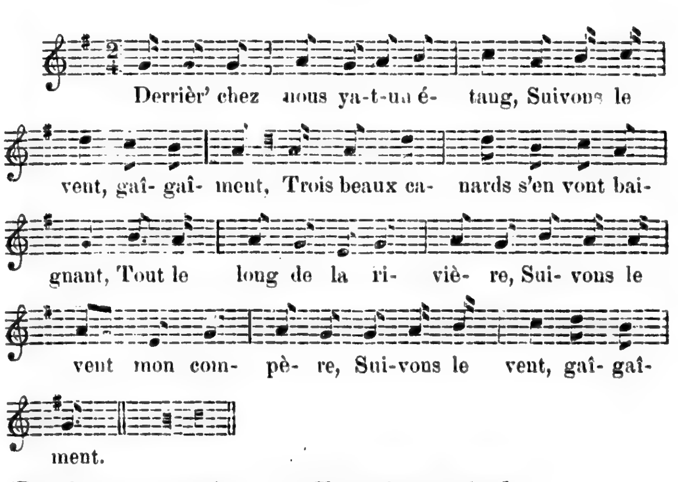
(Pour les autres paroles, voir *En roulant ma boule*)

SUIVONS LE VENT

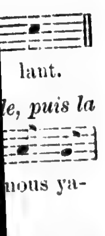
Les couplets *Derrièr' chez nous ya-t-un étang*, etc., se chantent avec sept refrains différents : *En roulant ma boule*, —*Descendez à l'ombre*,—*Lève ton pied*,—*J'aim'rai tendrement*,—*V'là l'bon vent*,—*C'est l'vent frivolant* et *Suivons le vent.* On chante dans la côte de Beaupré :

> Derrièr' chez nous ya-t-un étang,
> *Et la rivièr' passe au mitan....*

L'expression "mitan" (milieu) est, paraît il, fort usitée dans les paroisses de la côte de Beaupré, de l'île d'Orléans et de la côte du Sud.



(Pour les autres couplets, voir *En roulant ma boule*)





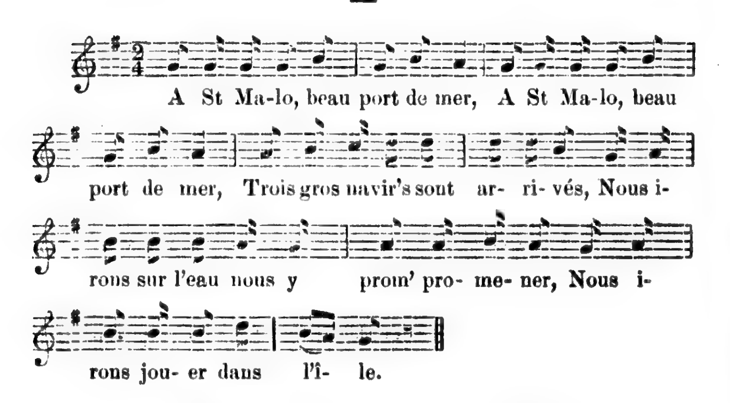
A SAINT-MALO, BEAU PORT DE MER

L'air sur lequel nous chantons la chanson que voici, n'est pas connu aujourd'hui en France, que je sache. En Bretagne, où les paroles de cette chanson se sont conservées, on chante :

> A Nant's, à Nant's sont arrivés
> Trois beaux navir's chargés de bled, etc.

Je connais deux variantes (quant aux paroles) de cette chanson, telle que conservée en France, mais dans ni l'une ni l'autre il n'est question de Saint-Malo.

—



A Saint-Malo, beau port de mer, (*bis*)
Trois gros navir's sont arrivés,
Nous irons sur l'eau
Nous y prom' promener,
Nous irons jouer dans l'île.

Trois gros navir's sont arrivés, (*bis*)
Chargés d'avoin', chargés de bled.
Nous irons sur l'eau, etc.

Chargés d'avoin', chargés de bled. (*bis*)
Trois dam's s'en vont les marchander
Nous irons sur l'eau, etc.

Trois dam's s'en vont les marchander. (*bis*)
—Marchand, marchand, combien ton bled?
Nous irons sur l'eau, etc.

Marchand, marchand, combien ton bled? (*bis*)
—Trois francs l'avoin', six francs le bled.
Nous irons sur l'eau, etc.

Trois francs l'avoin', six francs le bled. (*bis*)
—C'est ben trop cher d'un' bonn' moitié.
Nous irons sur l'eau, etc.

C'est ben trop cher d'un' bonn' moitié. (*bis*)
—Montez, Mesdam's, vous le verrez.
Nous irons sur l'eau, etc.
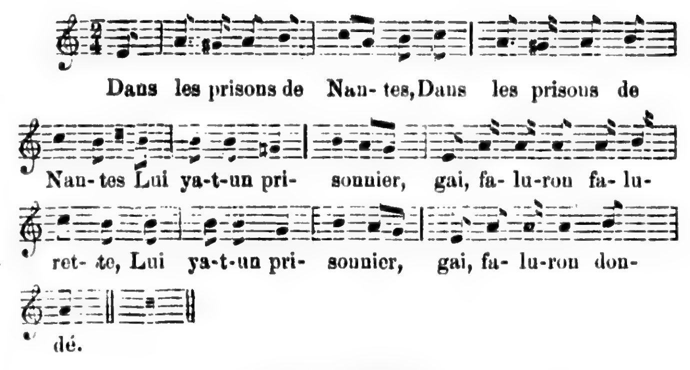
Montez, Mesdam's, vous le verrez. (*bis*)
—Marchand, tu n'vendras pas ton bled.
Nous irons sur l'eau, etc.

Marchand, tu n'vendras pas ton bled, (*bis*)
—Si je l'vends pas, je l'donnerai.
Nous irons sur l'eau, etc.

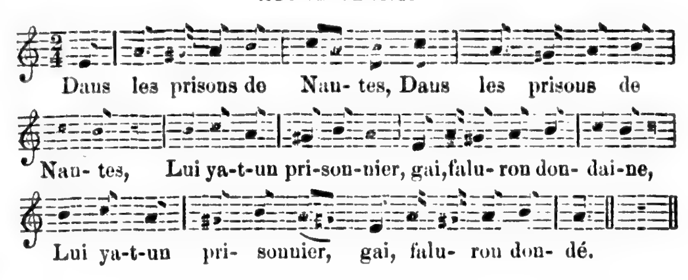
Si je l'vends pas, je l'donnerai. (*bis*)
—A c'prix-là, on va s'arranger.
Nous irons sur l'eau
Nous y prom' promener,
Nous irons jouer dans l'île.

DANS LES PRISONS DE NANTES

La musique comme les paroles de cette chanson en font une des plus jolies du répertoire de nos chanteurs populaires. Nos bateliers et *voyageurs* canadiens la chantent sur deux airs également beaux. Le premier qui est transcrit ci-dessous se chante surtout en canot : chaque coup d'aviron marque le premier temps de chaque mesure. Le mouvement du second est plutôt celui de la rame : c'est un air de chaloupe. Cette chanson paraît être complètement ignorée en France. M. Hubert LaRue, dans son intéressante étude littéraire sur nos chansons populaires canadiennes, fait remarquer que quelques marins chantent aujourd'hui : " Dans les prisons de *Londres* " au lieu de, " Dans les prisons de Nantes." C'est tout naturel. Pour peu qu'un *voyageur* ait vu du pays, il a rencontré des Anglais, des Irlandais, des Ecossais, qui lui ont parlé de Londres, d'Edimbourg, de Cork ou de Dublin, mais de Nantes, jamais! Il s'imagine alors que " Nantes " est une corruption du mot " Londres," et il chante " Londres." Cependant, dans nos campagnes, où beaucoup d'habitants n'ont pas plus entendu parler de Londres que de Nantes, on chante toujours : " Dans les prisons de Nantes."



AUTRE VERSION.



Dans les prisons de Nantes (*bis*)
Lui ya-t-un prisonnier, gai, faluron, falurette,
Lui ya-t-un prisonnier, gai, faluron, dondé.

Que personn' ne va voir (*bis*)
Que la fill' du geôlier, gai, faluron, falurette,
Que la fill' du geôlier, gai, faluron, dondé.

Elle lui porte à boire, (*bis*)
A boire et à manger, gai, faluron, falurette,
A boire et à manger, gai, faluron, dondé.

Un jour il lui demande : (*bis*)
—Qu'est-c'que l'on dit de moué ? gai, faluron, falurette,
Qu'est-c'que l'on dit de moué ? gai, faluron dondé.

Le bruit court dans la ville (*bis*)
Que demain vous mourrez, gai, faluron, falurette,
Que demain vous mourrez, gai, faluron, dondé.

—Puisqu'il faut que je meure, (*bis*)
Ah! déliez-moi les pieds, gai. faluron, falurette,
Ah! déliez-moi les pieds, gai, faluron, dondé.

La fille encore jeunette (*bis*)
Lui a lâché les pieds, gai, faluron, falurette,
Lui a lâché les pieds, gai, faluron, dondé.

Le garçon fort alerte, (*bis*)
A la mer s'est jeté, gai, faluron, falurette.
A la mer s'est jeté, gai, faluron, dondé.

De la première plonge, (*bis*)
Au fond il a été, gai, faluron, falurette,
Au fond il a été, gai, faluron, dondé.

De la seconde plonge, (*bis*)
La mer a traversé, gai, faluron, falurette,
La mer a traversé, gai, faluron, dondé.

Quand il fut sur ces côtes, (*bis*)
Il se mit à chanter, gai, faluron, falurette,
Il se mit à chanter, gai, faluron, dondé:
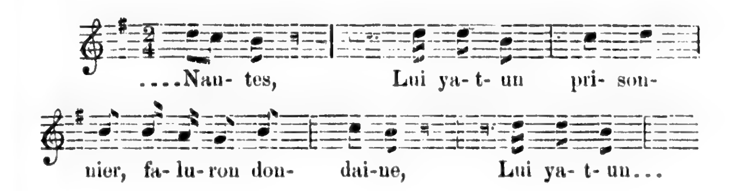
" Que Dieu béniss' les filles, (*bis*)
Surtout cell' du geôlier, gai, faluron, falurette,
Surtout cell' du geôlier, gai, faluron, dondé.

" Si je retourne à Nantes, (*bis*)
Oui, je l'épouserai! gai, faluron, falurette,
Oui, je l'épouserai! gai, faluron, dondé."

DANS LES PRISONS DE NANTES

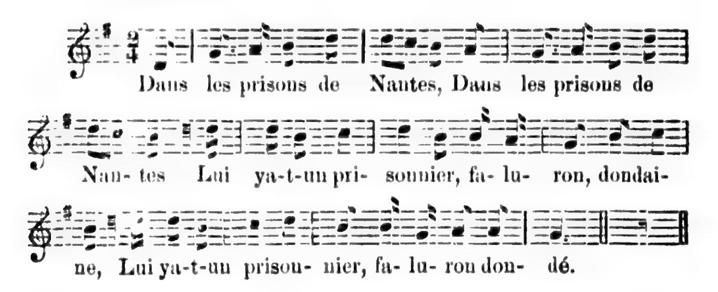
(Autre air)

Pour rendre la mélodie qui va suivre selon les règles de la composition, il eût fallu écrire après la troisième mesure :
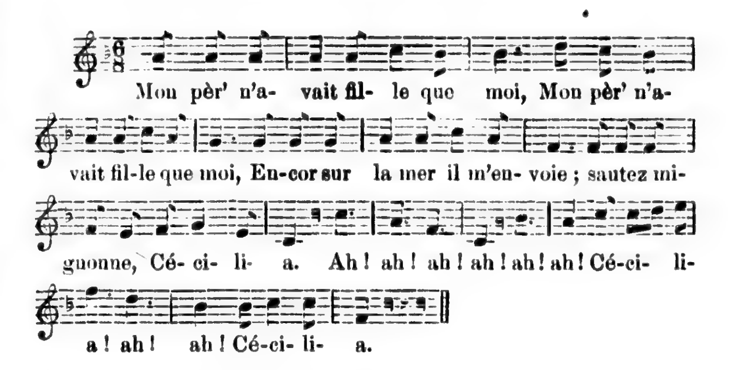


De cette façon la mélodie eût formé douze mesures bien comptées, et la note *do*, qui se chante sur la première syllabe du mot *prisonnier*, eût arrivé juste sur le temps fort de la sixième et de la dixième mesure, comme le rhythme l'exige. Mais, encore une fois, je note ces chansons telles qu'on me les chante, et pas autrement. Au reste, la mesure, telle qu'écrite ci-dessous, indique parfaitement à quels endroits de la mélodie le batelier donne de la

rame,—ce qu'il fait sans se préoccuper le moins du monde des temps forts et des temps faibles.



CECILIA

Cécilia est connue en France, notamment en Champagne. La variante champenoise (car il y a toujours des variantes dans les chansons populaires) diffère très-peu de la nôtre, sous le rapport des paroles comme sous celui de la musique.



Mon pèr' n'avait fille que moi, (*bis*)
Encor sur la mer il m'envoie.
Sautez, mignonne, Cécilia,
Ah ! ah ! Cécilia. (*bis*)

Encor sur la mer il m'envoie. (*bis*)
Le marinier qui m'y menait
Sautez, mignonne, etc.

Le marinier qui m'y menait, (*bis*)
Il devint amoureux de moi,
Sautez, mignonne, etc.

Il devint amoureux de moi. (*bis*)
—Ma mignonnette, embrassez-moi.
Sautez, mignonne, etc.

Ma mignonnette embrassez-moi. (*bis*)
—Nenni, Monsieur, je n'oserais.
Sautez, mignonne, etc.

Nenni, Monsieur, je n'oserais, (*bis*)
Car si mon papa le savait,
Sautez, mignonne, etc.

Car si mon papa le savait, (*bis*)
Fille battue ce serait moi.
Sautez, mignonne, etc.

Fille battue ce serai moi. (*bis*)
—'Voulez-vous bell' qui lui dirait?
Sautez, mignonne, etc.

'Voulez-vous bell' qui lui dirait? (*bis*)
—Ce serait les oiseaux des bois.
Sautez, mignonne, etc.

Ce serait les oiseaux des bois. (*bis*)
—Les oiseaux des parlent-ils?
Sautez, mignonne, etc.
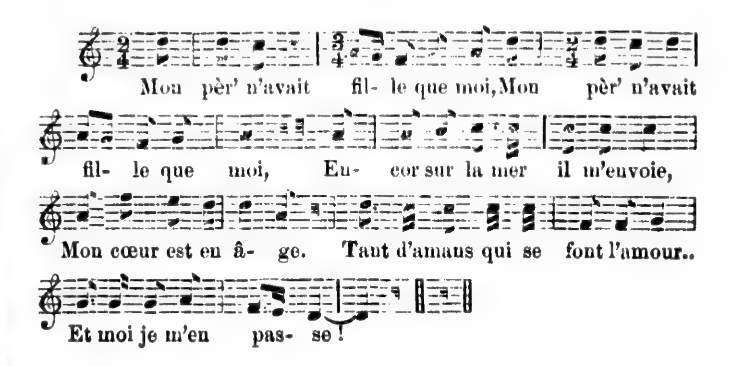
Les oiseaux parlent-ils? (*bis*)
—Ils parl'nt français, latin aussi.
Sautez, mignonne, etc.

Ils parl'nt français, latin aussi. (*bis*)
Hélas! que le monde est malin....
Sautez, mignonne, etc.
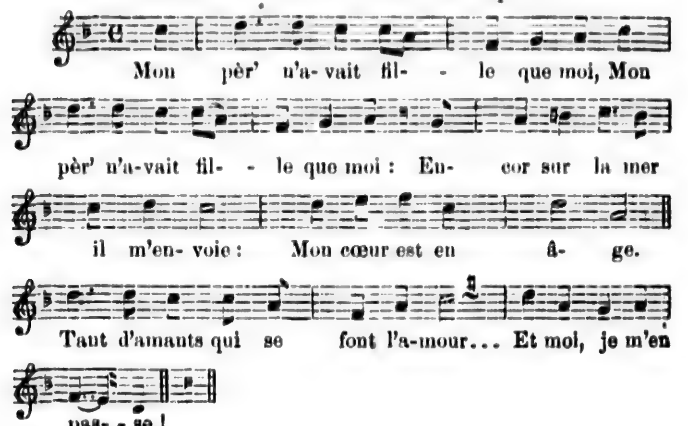
Hélas! que le monde est malin. (*bis*)
D'apprendre aux oiseaux le latin.
Sautez, mignonne, Cécilia.
Ah! ah! Cécilia! (*bis*)

ET MOI JE M'EN PASSE !

Voici une vraie perle,—une des plus jolies mélodies que l'on puisse entendre. J'engage les musiciens à l'examiner attentivement : ils y découvriront des beautés rhythmiques et une phraséologie que, malheureusement, on ne rencontre plus nulle part. Elle se chante avec une infinité de variantes, entre lesquelles il m'a fallu choisir. Dans la chanson populaire, il y a presque toujours autant de variantes que de gosiers ; seulement, d'ordinaire, ces petits changements n'altèrent pas le caractère général de la mélodie.
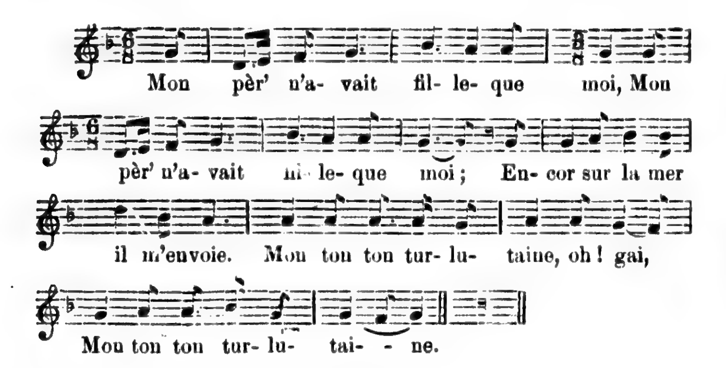



Variante recueillie sur la côte de Beaupré :



MON, TON, TON, TURLUTAINE
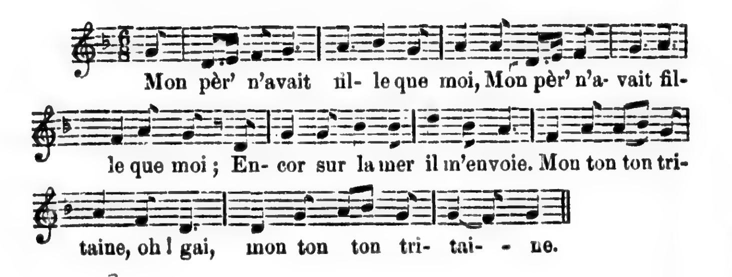
M. Clément Cazeau, un de ces anciens Canadiens dont le type devient de plus en plus rare de nos jours, et qui, avec bien d'autres usages aimables et touchants de la vieille France, a conservé l'habitude de chanter les chansons qui nous viennent de nos grands-grands-pères,—m'a chanté et répété un grand nombre de fois la mélodie que voici, et toujours absolument telle que je l'ai notée. Cependant, comme je craignais que l'on vînt à suspecter la fidélité de mon oreille, j'ai voulu, avant que de l'écrire définitivement pour l'impression, me la faire chanter de nouveau ; et, muni cette fois d'un instrument de musique, j'ai pu constater avec certitude que mon oreille ne m'avait pas trompé. Maintenant, qu'un musicien essaie de chanter cette mélodie, la note *fa naturel* lui paraîtra excessivement dûre ; mais qu'il entende chanter cette même mélodie par un homme du peuple ou par tout autre qui n'ait pas donné dans le dilettantisme, le *fa naturel* ne le choquera plus. D'où vient cela ?—C'est que le musicien, à cause même de l'éducation de son oreille, ne peut, sans un véritable effort—effort désagréable—ne pas faire de note sensible, tandis que l'homme du peuple, lui, peut chanter un intervalle de seconde majeure entre le septième et le huitième degré de la gamme sans le moindre effort, et que souvent même il lui serait difficile de faire autrement.



(Pour les autres couplets, voir *Cécilia*.)

Ce qui précède était écrit lorsque je reçus de M. le bibliothécaire de l'université-Laval la version que l'on va voir ci-après, qui est à peu près celle que j'ai toujours entendue dans mon enfance, et dans laquelle on trouvera encore le *fa naturel*. " Voici, m'écrit M. l'abbé Laverdière, comment un de nos engagés me chante *Mon père n'avait....:*"

—

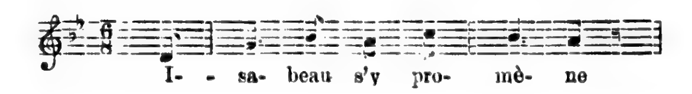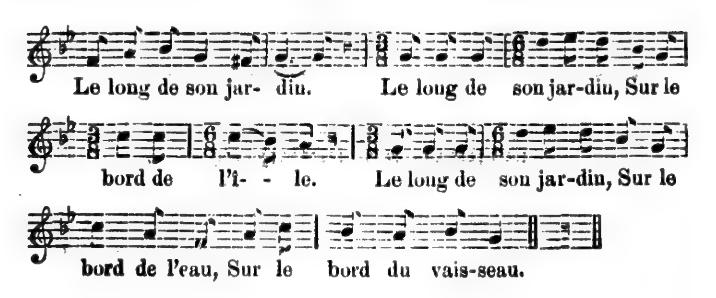




ISABEAU S'Y PROMÈNE

On remarquera que les passages les plus beaux de cette délicieuse mélodie sont précisément ceux dans lesquels elle rompt ouvertement avec le mode mineur pour mettre en lumière les notes caractéristiques du mode que, dans l'ancienne tonalité, on appelait " premier plagal." C'est peut-être ici le lieu de dire que si la découverte de Claude Monteverde a été un immense progrès, à cause des ressources infinies qu'offre l'harmonie dissonante et les modulations qui en découlent, d'un autre côté, on ne peut nier que, du même coup, de grandes beautés ont été perdues pour l'art musical par la nécessité qui s'en est suivie de bannir de la musique tout autre mode que nos modes majeur et mineur, qui seul possèdent la note sensible, sans laquelle l'harmonie dissonante ne peut pas exister. Un amateur de chansons populaires m'a fait tenir une version d'*Isabeau* dans laquelle tous les *fa* sont naturels. Cette chanson se chante en Champagne, sur un air qui, au point de vue du rhythme, a des ressemblances frappantes avec le nôtre.

—





Isabeau s'y promène
Le long de son jardin.
Le long de son jardin
  Sur le bord de l'île,
Le long de son jardin
  Sur le bord de l'eau,
  Sur le bord du vaisseau.

Elle fit un' rencontre
De trente matelots.
De trente matelots
  Sur le bord de l'île, etc.

Le plus jeune des trente,
Il se mit à chanter.
Il se mit à chanter
  Sur le bord de l'île, etc.

—La chanson que tu chantes,
Je voudrais la savoir.
Je voudrais la savoir
  Sur le bord de l'île, etc.

—Embarque dans ma barque,
Je te la chanterai.
Je te la chanterai
  Sur le bord de l'île, etc.

Quand ell' fut dans la barque,
Ell' se mit à pleurer.
Ell' se mit à pleurer
  Sur le bord de l'île, etc.

—Qu'avez-vous donc la belle,
Qu'a-vous à tant pleurer ?
Qu'a-vous à tant pleurer
  Sur le bord de l'île, etc.

—Je pleur' mon anneau d'ore,
Dans l'eau-z-il est tombé.
Dans l'eau-z-il est tombé
  Sur le bord de l'île, etc.

—Ne pleurez point la belle,
Je vous le plongerai.
Je vous le plongerai
  Sur le bord de l'île, etc.

De la première plonge
Il n'a rien ramené.
Il n'a rien ramené
  Sur le bord de l'île, etc.

De la seconde plonge
L'anneau-z-a voltigé.
L'anneau-z-a voltigé
  Sur le bord de l'île, etc.

De la troisième plonge
Le galant s'est noyé.
Le galant s'est noyé
  Sur le bord de l'île,
Le galant s'est noyé
  Sur le bord de l'eau,
  Sur le bord du vaisseau.

GAI LON LA, GAI LE ROSIER

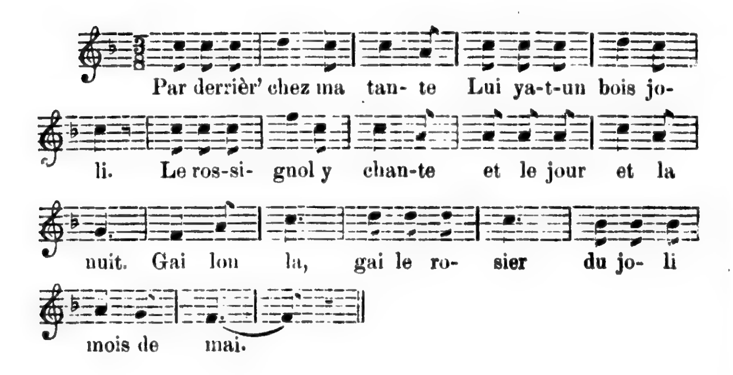
La présence de ces vers :

> Il est dans la Hollande,
> Les Hollandais l'ont pris......

dans les couplets qui vont suivre, indique clairement qu'ils nous viennent d'Europe. Ils se chantent effectivement en France, dans la Saintonge et le Bas-Poitou. Les Canadiens n'ont jamais été en guerre avec les Hollandais, et c'est à peine si, dans les premiers temps de la colonie, les habitants de la Nouvelle-Hollande ont eu quelques rares relations avec nos missionnaires et nos négociants du Canada. J'ai souvent entendu chanter ainsi les deux vers que je viens de citer :

> Il est dans la Hollande
> Les *Irlandais* l'ont pris......

—



Par derrièr' chez ma tante
Lui ya-t-un bois joli ;
Le rossignol y chante
Et le jour et la nuit.
  Gai lon la, gai le rosier
  Du joli mois de mai.

Le rossignol y chante
Et le jour et la nuit.
Il chante pour ces belles
Qui n'ont pas de mari.
  Gai lon la, etc.

Il chante pour ces belles
Qui n'ont pas de mari.
Il ne chant' pas pour moi
Car j'en ai-t-un joli.
  Gai lon la, etc.

Il ne chant' pas pour moi
Car j'en ai-t-un joli.
Il n'est point dans la danse,
Il est bien loin d'ici.
  Gai lon la, etc.

Il n'est point dans la danse,
Il est bien loin d'ici ;
Il est dans la Hollande :
Les Hollandais l'ont pris.
  Gai lon la, etc.
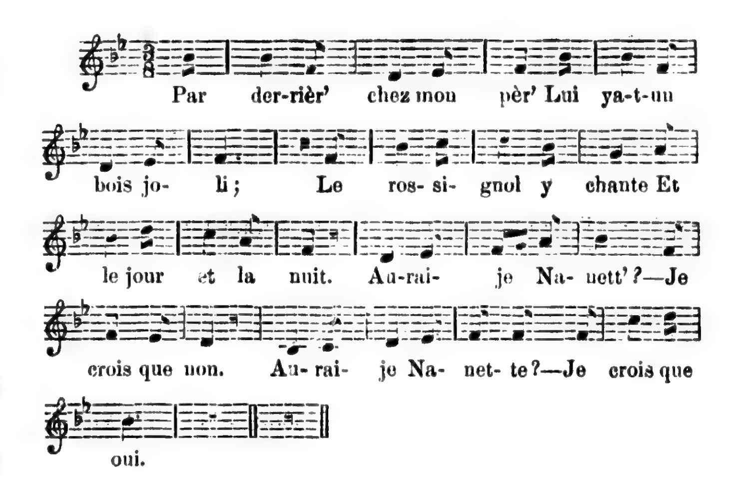
Il est dans la Hollande :
Les Hollandais l'ont pris.
—Que donneriez-vous, belle,
Qui l'amèn'rait ici ?
  Gai lon la, etc.

Que donneriez-vous, belle,
Qui l'amèn'rait ici ?
—Je donnerais Versailles,
Paris et Saint-Denis
Gai lon la, etc.

Je donnerais Versailles,
Paris et Saint-Denis,
Et la claire fontaine
De mon jardin joli.
Gai lon la, gai le rosier
Du joli mois de mai.

AURAI-JE NANETTE ?*

Ce refrain et cet air si gracieux,—paroles et musique,—sont assez peu connus aujourd'hui. Je les ai appris, tout dernièrement, d'une vieille bonne d'enfants.



(Pour les autres paroles, voir *Gai lon la, gai le rosier*)

AU JARDIN DE MON PÈRE UN ORANGER LUI YA

Le " marché de Lava " dont il est parlé dans cette chanson, n'est autre chose que le marché de *Laval*, ville française du département de Mayenne. De Laval on a fait Lava pour la rime. J'ai entendu chanter à Québec :

Au marché *où tout va,* limouza....

Ces couplets se chantent encore en Normandie, le plus souvent en chœur, et sur un air de litanies du chant grégorien. Le refrain normand ne ressemble pas du tout au nôtre.

On remarquera que le refrain joue un grand rôle dans cette chanson. C'est là un des traits caractéristiques de la chanson normande. " Dans les campagnes de l'Avranchin, dit M. Eugène de Beaurepaire, elles accompagnent (les chansons) les travaux de la moisson et surtout la cueillette du chanvre...... En écoutant le soir ces poésies singulières...... on se croirait volontiers reporté à des époques fort anciennes. Deux lignes au plus composent le couplet. Le refrain est vraiment la partie la plus importante ; il supplée à la pauvreté ou à l'absence de la rime, et c'est lui qui donne toujours lieu aux fantaisies vocales les plus compliquées."

Le jeune homme qui figure dans ces couplets a évidemment reçu de bien mauvais exemples de son avocat de père.

—

Au jardin de mon pè- re Un o- ran-ger lui
ya, li- mou-za ; Qu'est si chargé d'o- ran- ges
Qu'on croit qu'il en rom- pra, limou- za. J'ai-me, j'aime, oh !
gai, gai, gai, j'ai le cœur san gai, J'en-ten-dis chan-
ter, dan-ser les mou- tons, les mou-tons, don- dé, don,
don, les mou-tons, les mou- tons, les mou-tons, les mou-
tons, les moutons, don- dé, don, don, les moutons, les mou-
tons, les mou-tons, les mou- tons, les mou-tons, don-
dé.

Au jardin de mon père
Un oranger lui ya, limouza,
Qu'est si chargé d'oranges
Qu'on croit qu'il en rompra, limouza,
J'aime, j'aime, oh ! gai, gai, gai,
J'ai le cœur san gai ;
J'entendis chanter, danser
Les moutons, les moutons, don dé ;
Dou, dou, les moutons, les moutons, } (*bis*)
Les moutons, les moutons, les moutons, don dé. }

Qu'est si chargé d'oranges
Qu'on croit qu'il en rompra, limouza.
Je demande à mon père
Quand' c'qu'on les cueillera, limouza.
J'aime, j'aime, etc.

Je demande à mon père
Quand' c'qu'on les cueillera, limouza.
Mon pèr' me fait réponse :
Quand ton ami viendra, limouza.
J'aime, j'aime, etc.

Mon pèr' me fait réponse :
Quand ton ami viendra, limouza.
Les oranges sont mûres,
Mon ami ne vient pas, limouza.
J'aime, j'aime, etc.

Les oranges sont mûres,
Mon ami ne vient pas, limouza.
J'ai pris une échelette,
Mon panier dans mon bras, limouza.
J'aime, j'aime, etc.

J'ai pris une échelette,
Mon panier dans mon bras, limouza ;
Je cueillis les plus mûres,
'Laissai les vertes là, limouza.
J'aime, j'aime, etc.

J'ai cueillis les plus mûres,
'Laissai les vertes là, limouza.
'M'en vais au marché vendre,
Au marché de Lava, limouza.
J'aime, j'aime, etc.

'M'en vais au marché vendre,
Au marché de Lava, limouza.
Dans mon chemin rencontre
Le fils d'un avocat, limouza.
J'aime, j'aime, etc.
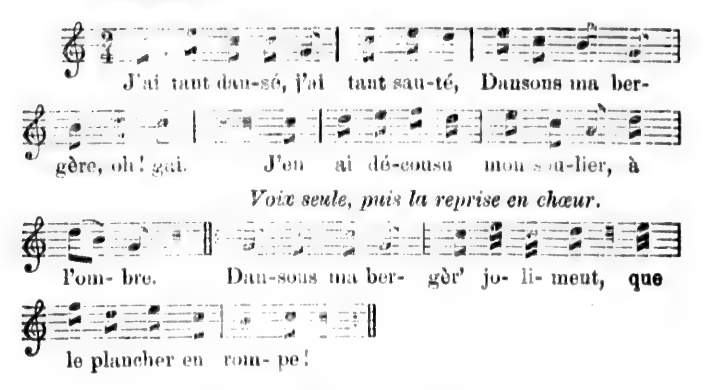
Dans mon chemin rencontre
Le fils d'un avocat, limouza;
'M'en prend une douzaine,
Ne me les paya pas, limouza.
J'aime, j'aime, etc.

'M'en prend une douzaine,
Ne me les paya pas, limouza.
—Ah! monsieur, mes oranges!
Vous n'me les payez pas! limouza.
J'aime, j'aime, etc.

Ah! monsieur, mes oranges!
Vous n'me les payez pas! limouza.
—Passez de chez mon père,
Il vous les paiera, limouza.
J'aime, j'aime, oh! gai, gai, gai,
J'ai le cœur san gai;
J'entendis chanter, danser
Les moutons, les moutons, don dé:
Dou, dou, les moutons, les moutons,
Les moutons, les moutons, les moutons don dé. } (bis)

J'AI TANT DANSÉ, J'AI TANT SAUTÉ

Une variante de cette chanson se chante dans le Cambrésis, en France. On en chante aussi une autre dans le Bas-Poitou : *Le Cordonnier de Nantes.* Le refrain de notre version canadienne est d'une gentillesse, d'une légèreté charmantes.



J'ai tant dansé, j'ai tant sauté,
Dansons ma bergère oh ! gai,
J'en ai décousu mon soulier.
A l'ombre,
Dansons ma bergèr' joliment,
Que le plancher en rompe !

J'en ai décousu mon soulier,
Dansons ma bergère, oh ! gai.
J'ai 'té trouver le cordonnier.
A l'ombre, etc.

J'ai 'té trouver le cordonnier,
Dansons ma bergère, oh ! gai.
—Beau cordonnier, beau cordonnier,
A l'ombre, etc.

Beau cordonnier, beau cordonnier,
Dansons ma bergère, oh ! gai.
Veux-tu racc'moder mon soulier ?
A l'ombre, etc.

Veux-tu racc'moder mon soulier ?
Dansons ma bergère, oh ! gai.
Je te donn'rai un sou marqué.
A l'ombre, etc.

Je te donn'rai un sou marqué,
Dansons ma bergère, oh ! gai.
—De sous marqués j'en ai-z-assez,
A l'ombre, etc.

De sous marqués j'en ai-z-assez,
Dansons ma bergère, oh ! gai.
Faut aller trouver le curé,
A l'ombre, etc.

Faut aller trouver le curé,
Dansons ma bergère, oh ! gai,
Pour dans un mois nous marier.
A l'ombre, etc.

Pour dans un mois nous marier,
Dansons ma bergère, oh ! gai.
—Nenni, un mois n'est pas assez,
A l'ombre, etc.

Nenni, un mois n'est pas assez,
Dansons ma bergère, oh ! gai.
Faut m'attendre encore une année.
A l'ombre,
Dansons ma bergèr' joliment,
Que le plancher en rompe !

DIGUE DINDAINE

Ne dirait-on pas que cette mélodie d'une si délicate beauté se termine sur la dominante tout exprès pour imiter le son continu du *petit bourdon* de la musette, qui fait encore entendre sa note dominante alors que le musicien a fini d'exécuter son air ? Cette chanson, aussi belle comme poésie que comme musique, nous vient de la France, où elle n'est pas non plus tout-à-fait oubliée. L'air sur lequel M. Wekerlin (collaborateur de M. Champfleury,) l'a notée, dans les *Chansons populaires des provinces de France*, est fort joli, mais ressemble peu au nôtre ; quant aux paroles, publiées dans le même ouvrage, et qui se chantent dans le Nivernais, elles sont loin d'être aussi poétiques que cellesde notre version canadienne. Comme dans notre chanson, il s'agit, dans la version française, d'une petite fille " encore jeunette " qui part pour garder son troupeau et qui oublie son déjeûner. " Un valet de chez son père " va le lui porter et la trouve tout attristée de la dispersion des intéressants quadrupèdes commis à sa garde ; le galant valet embouche alors un instrument champêtre et fait revenir comme par enchantement le troupeau au pied de la bergère. Mais ici commence la bifurcation : le troupeau de la chanson française n'est pas composé de moutons mais bien de prosaïques enfants de la race porcine...., lesquels se mettent, eux aussi, à

danser, mais *sans se tenir par la patte*,—ce qui est beaucoup moins élégant.

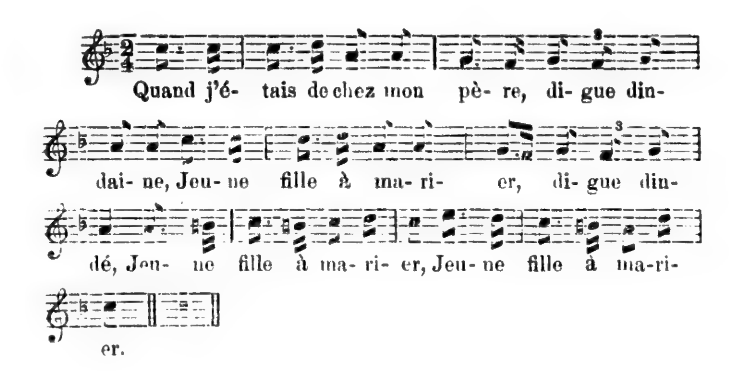
> I'n'y avait qu'la grand' trui'-caude
> Qui ne voulait pas danser,

ajoute la chanson française ; mais le chef de la bande vient la prendre par l'oreille et lui dit :

> Commère, il nous faut danser ! . . . .

acte d'une autocratie révoltante, en opposition directe avec *les immortels principes de* 89, comme diraient certains grands journaux de Paris, et qui dut soulever une bien grande indignation parmi toute la gent soyeuse.... ce que, cependant, la chanson ne dit point.

—



Quand j'étais de chez mon père, digue dindaine,
Jeune fille à marier, digue dindé,
Jeune fille à marier, (*bis*)

Il m'envoie de sur ces plaines, digue dindaine,
Pourre les moutons garder, digue dindé.
Pourre les moutons garder. (*bis*)

Moi qu'étai'-t-encore jeunette, digue dindaine,
J'oubliai mon déjeûner, digue dindé.
J'oubliai mon déjeûner. (*bis*)

Un valet de chez mon père, digue dindaine,
Est venu me l'apporter, digue dindé.
Est venu me l'apporter. (*bis*)

—Tenez, petite brunette, digue dindaine,
Voilà votre déjeûner, digue dindaine.
Voilà votre déjeûner. (*bis*)

—Que voulez-vous que j'en fasse, digue dindaine,
Mes moutons sont égarés! digue dindé.
Mes moutons sont égarés ! (*bis*)

—Que donneriez-vous la belle, digne dindaine,
Qui vous les ramènerait ? digue dindé.
Qui vous les ramènerait ? (*bis*)

—Ne vous mettez point-z-en peine, digue dindaine,
Je saurai bien vous payer, digue dindé.
Je saurai bien vous payer. (*bis*)

Il a pris son tirelire, digue dindaine,
Il se mit à turluter, digue dindé.
Il se mit à turluter. (*bis*)

Au son de son tirelire, digue dindaine,
Les moutons s' sont assemblés, digue dindé.
Les moutons s' sont assemblés. (*bis*)

Ils se sont pris par la patte, digue dindaine,
Et se sont mis à danser, digue dindé.
Et se sont mis à danser. (*bis*)

I' n'y-avait qu'un' vieill' grand'-mère, digue dindaine,
Qui ne voulait pas danser, digue dindé.
Qui ne voulait pas danser. (*bis*)

—Oh ! qu'a' vous, ma vieill' grand'-mère, digue dindaine,
Qu'avez-vous à tant pleurer ? digue dindé.
Qu'avez-vous à tant pleurer ? (*bis*)
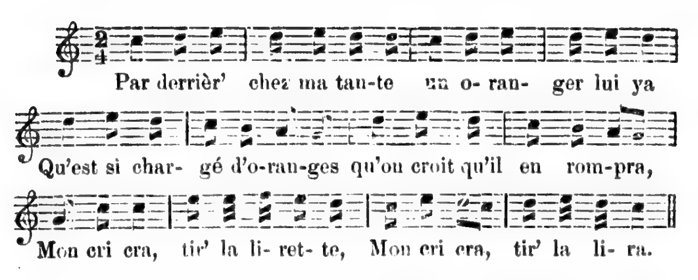
—Je pleure ton vieux grand-père, digue dindaine,
Que les loups ont étranglé ! digue dindé.
Que les loups ont étranglé ! (*bis*)

Ils l'ont traîné dans la plaine, digue dindaine,
Et les os lui ont croqué, digue dindé.
Et les os lui ont croqué. (*bis*)

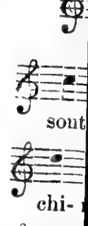
MON CRI CRA, TIR' LA LIRETTE

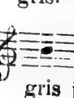
Un ancien missionnaire, M. l'abbé Sévère Dumoulin, a entendu chanter ce joyeux refrain par des canotiers canadiens de la Rivière-Rouge. M. l'abbé P. Pouliot, qui l'a appris de M. Dumoulin lui-même, l'a chanté à M. l'abbé J. Auclair de qui je l'ai recueilli. Il n'est pas sans intérêt de constater comment la chanson de pauvres canotiers perdus dans un pays lointoin et demi-sauvage, est venue se placer à la page cinquante-quatrième de ce volume.

—



(Pour les autres paroles, voir *Au jardin de mon père un oranger lui ya*)



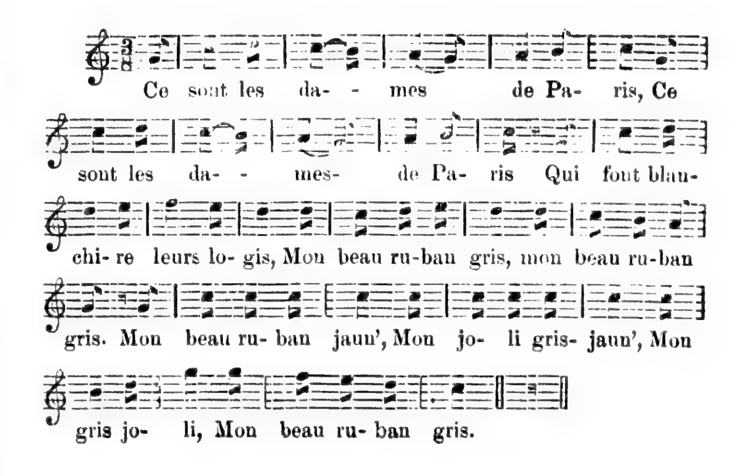


MON BEAU RUBAN GRIS

On a vu plus haut que notre chanson *Cécilia* se chante encore en France. Dans la version française se trouvent les couplets suivants :

" Que disent les oiseaux des bois ?—Que les femmes ne valent rien,—Et les hommes encor bien moins.—Pour les fill's, ils en dis'nt du bien."

Chose assez singulière, je retrouve à peu près ces mêmes couplets dans *Mon beau ruban gris.* Dans l'une et dans l'autre chanson les hommes sont assez mal menés ; mais on aura beau faire, la raison du plus fort sera toujours la meilleure.



Ce sont les dames de Paris (*bis*)
Qui font blanchire leurs logis,
Mon beau ruban gris. (*bis*)
Mon beau ruban jaune,
Mon joli gris-jaune,
Mon gris joli,
Mon beau ruban gris.

Qui font blanchire leurs logis, (*bis*)
Depuis la table jusqu'au lit,
Mon beau ruban gris, etc.

Depuis la table jusqu'au lit, (*bis*)
Depuis le lit jusqu'au châssis,
Mon beau ruban gris, etc.

Depuis le lit jusqu'au châssis, (*bis*)
Depuis l'châssis jusqu'au jardin,
Mon beau ruban fin, etc.

Depuis l'châssis jusqu'au jardin, (*bis*)
Dans ce jardin lui ya-t-un puits
Mon beau ruban gris, etc.

Dans ce jardin lui ya-t-un puits, (*bis*)
Yousque les oiseaux font leurs nids,
Mon beau ruban gris, etc.

Yousque les oiseaux font leurs nids. (*bis*)
La caille et aussi la perdrix.
Mon beau ruban gris, etc.

La caille et aussi la perdrix. (*bis*)
La caille dit en son latin,
Mon beau ruban fin, etc.

La caille dit en son latin (*bis*)
Que les hommes ne sont point fins,
Mon beau ruban fin, etc.

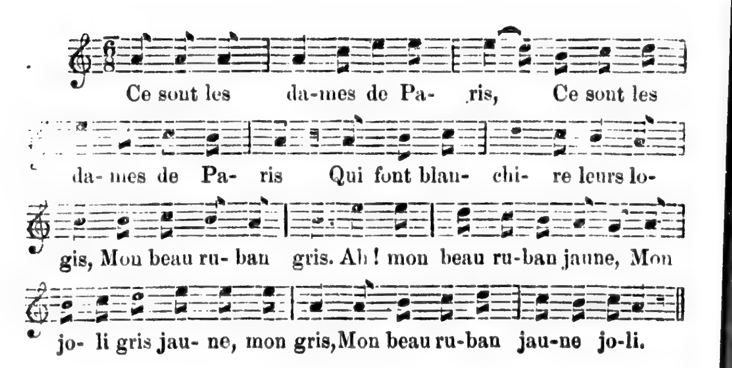
Que les hommes ne sont point fins, (*bis*)
Mais contr' les femm's, ell' ne dit rien,
Mon beau ruban fin. (*bis*)
Mon beau ruban jaune,
Mon joli gris-jaune,
Mon gris joli,
Mon beau ruban gris.

MON BEAU RUBAN GRIS

(Autre air recueilli par M. l'abbé P. Lagacé)

Cette douce mélodie dont les notes, presque toutes de valeurs égales, roulent constamment dans un mode antique, est bien un type de ces chansons populaires dont J.-J. Rousseau a dit : "......Les airs ne sont pas piquants, mais ils ont je ne sais quoi d'antique et de doux qui touche à la longue......... Ils sont simples, naïfs, souvent tristes ; ils plaisent pourtant." La phrase mélodique qui commence avec les mots : "Ah ! mon beau ruban jaune, etc.," ne devrait commencer, régulièrement, qu'une mesure plus tard. Cependant, cette espèce d'enjambement est loin d'être dénuée de charmes.

—







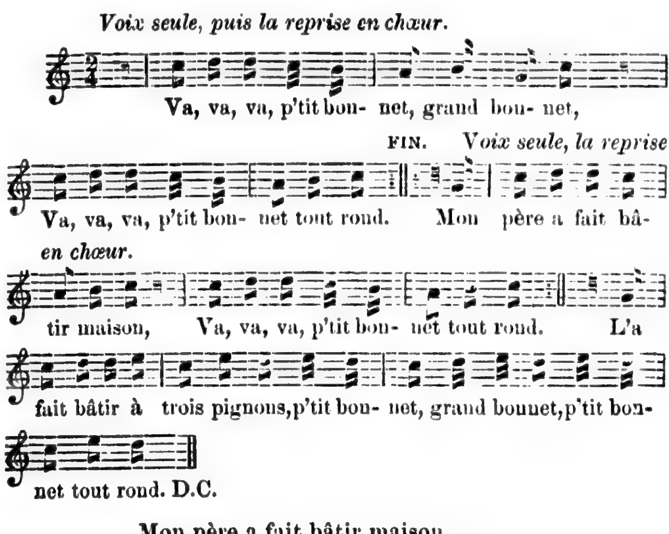


VA, VA, VA, P'TIT BONNET, GRAND BONNET

La monotonie qui caractérise presque toujours la mélodie populaire n'est due ici qu'à la répétition fréquente des mêmes intonations. Rhythme léger bien qu'à l'allure un peu rustique.

On chante dans l'ouest de la France (Saintonge et Aunis) la chanson *Mon père aussi m'a mariée* (voir plus loin *En filant ma quenouille*) sur notre air de *Va, va, va, p'tit bonnet, grand bonnet.*

—



Mon père a fait bâtir maison,
Va, va, va, p'tit bonnet tout rond.
L'a fait bâtir à trois pignons,

P'tit bonnet, grand bonnet,
P'tit bonnet tout rond.
Va, va, va, p'tit bonnet, grand bonnet,
Va, va, va, p'tit bonnet tout rond.

L'a fait bâtir à trois pignons.
Va, va, va, p'tit bonnet tout rond.
Sont trois charpentiers qui la font,
P'tit bonnet, grand bonnet, etc.

Sont trois charpentiers qui la font,
Va, va, va, p'tit bonnet tout rond.
Le plus jeune c'est mon mignon,
P'tit bonnet, grand bonnet, etc.

Le plus jeune c'est mon mignon,
Va, va, va, p'tit bonnet tout rond.
—Qu'apportes-tu dans ton jupon ?
P'tit bonnet, grand bonnet, etc.

Qu'apportes-tu dans ton jupon ?
Va, va, va, p'tit bonnet tout rond.
—C'est un pâté de trois pigeons,
P'tit bonnet, grand bonnet, etc.

C'est un pâté de trois pigeons,
Va, va, va, p'tit bonnet tout rond.
—Asseyons-nous et le mangeons,
P'tit bonnet, grand bonnet, etc.

Asseyons-nous et le mangeons,
Va, va, va, p'tit bonnet tout rond.
En s'asseyant il fit un bond,
P'tit bonnet, grand bonnet, etc.

En s'asseyant il fit un bond,
Va, va, va, p'tit bonnet tout rond,
Qui fit trembler mer et poissons,
    P'tit bonnet, grand bonnet, etc.

Qui fit trembler mer et poissons,
Va, va, va, p'tit bonnet tout rond,
Et les cailloux qui sont au fond,
    P'tit bonnet, grand bonnet,
    P'tit bonnet tout rond.
Va, va, va, p'tit bonnet, grand bonnet,
Va, va, va, p'tit bonnet tout rond.

FRINGUE, FRINGUE SUR L'AVIRON

" Nous avons, a dit Dubois, (grammairien du seizième siècle,) un nombre infini d'interjections qui se trouvent dans les chansons populaires, comme *lirompha*, *dada*, etc."
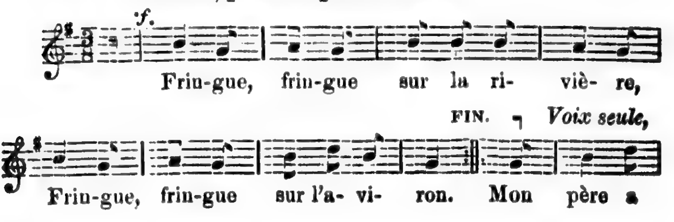
Il ne faut pas croire, cependant, que tous ces mots et locutions de refrains soient autant d'*interjections* à peu près inexplicables. Dans *Fringue, fringue sur l'aviron*, les mots :

Tortille morfil,
Arrangeur de faucilles
Tribouille marteau......
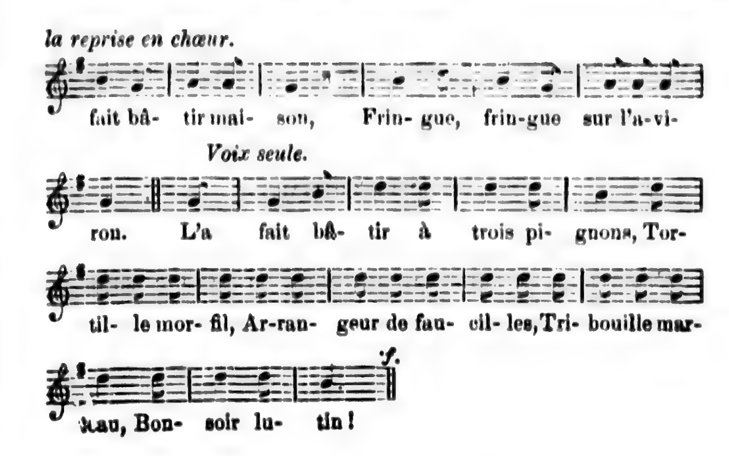
ont un sens réel, facile à saisir, et qui est celui-ci :

" Arrangeur de faucilles, fais tordre le morfil de ta lame ; frappe ta lame de ton marteau."

On sait qu'on appelle *morfil* ces parties d'acier presque imperceptibles qui restent au tranchant d'une lame que l'on vient de passer sur la meule.
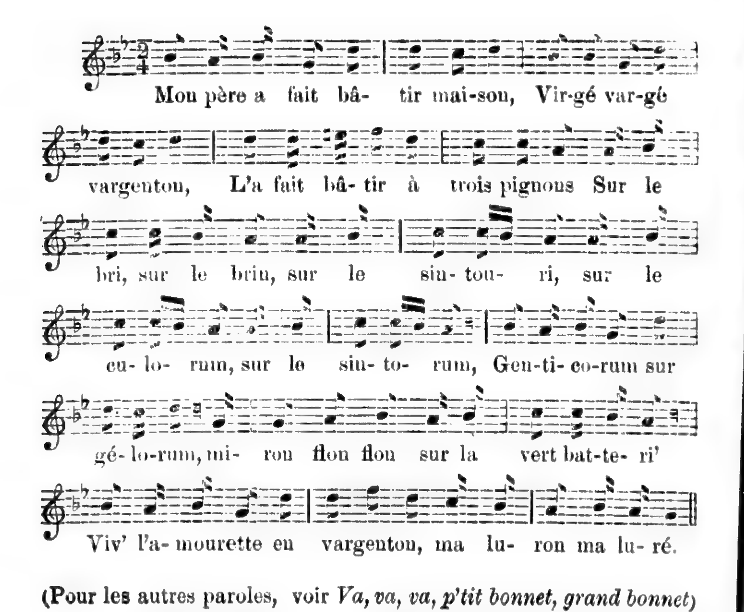


la reprise en chœur.



(Pour les autres paroles, voir ***Va, va, va, p'tit bonnet, grand bonnet***)

GENTICORUM

Ce curieux refrain était autrefois en grande vogue au collége Joliette. Il est connu, du reste, dans toutes les parties du pays.

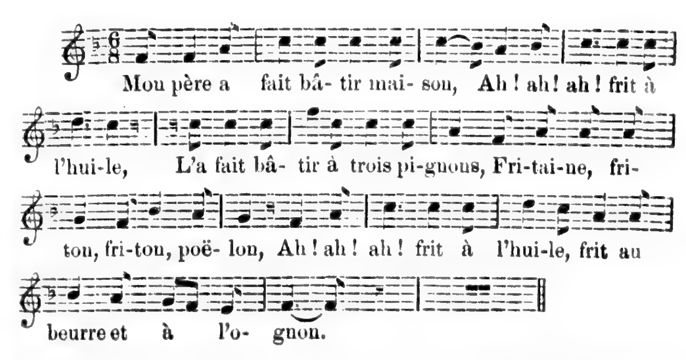


(Pour les autres paroles, voir *Va, va, va, p'tit bonnet, grand bonnet*)



FRIT A L'HUILE

Voici encore un refrain d'origine française. Cela ressort, d'abord, de ce qu'il est connu par tout le pays, puis et surtout de ce qu'il y est question de *friture à l'huile.* Nos huiles de marsouin, de foies de morues et de pétrole n'ont pas encore eu l'honneur d'un chapitre dans la *Cuisinière canadienne,* et pour ce qui est de l'huile d'olive, que nous importons de l'étranger, on sait qu'elle ne paraît jamais sur nos tables que froide et comme assaisonnement, et que le peuple en fait rarement usage. Il n'en est pas de même en France, surtout dans le midi, où l'huile d'olive joue un rôle considérable dans la cuisine du peuple.



(Pour les autres paroles, voir *Va, va, va, p'tit bonnet, grand bonnet*)

C'EST DANS LA VILLE DE BYTOWN

Il y a de cela déjà bien des années, par une délicieuse matinée de juillet, un jeune homme avec qui je suis intimement lié, partait de la ville des Trois-Rivières pour se rendre à sa paroisse natale, la Rivière-du-Loup, en haut. Le jeune homme était musicien, et, comme il n'avait que dix-sept ans, il devait naturellement se croire très-fort dans son art. Chemin faisant, voilà que son cocher, ému sans doute par les beautés du soleil levant, et stimulé aussi, peut-être, par le chant des coqs et le bêlement des génisses, se met à entonner : *C'est dans la ville de Bytown* avec un accent rustique des plus prononcés. Grand plaisir chez notre artiste en herbe, qui, en vrai musicien de notre siècle, cherche aussitôt à harmoniser la mélodie, dans son esprit, à mesure qu'elle sort du rude gosier de son compagnon. Mais voilà notre jeune ami tout décontenancé !....... Impossible d'harmoniser cela ! Il a beau solliciter toutes les formules harmoniques, toutes les modulations à lui connues......impossible d'arriver à rien !

De la leçon toute pratique que donnait à notre ami son brave compagnon de route, il ressortait clairement ce principe : qu'il peut exister une musique reposant sur d'autres lois que sur celles qui régissent la tonalité qui nous est familière. Mais il ne tira pas cette conclusion tout d'abord. Assurément il fut frappé de l'étrangeté de

la mélodie qu'il entendait, mais qui lui parut infiniment plus étrange encore, ce fut de se voir, lui, mis à *quia* par un pauvre cocher !
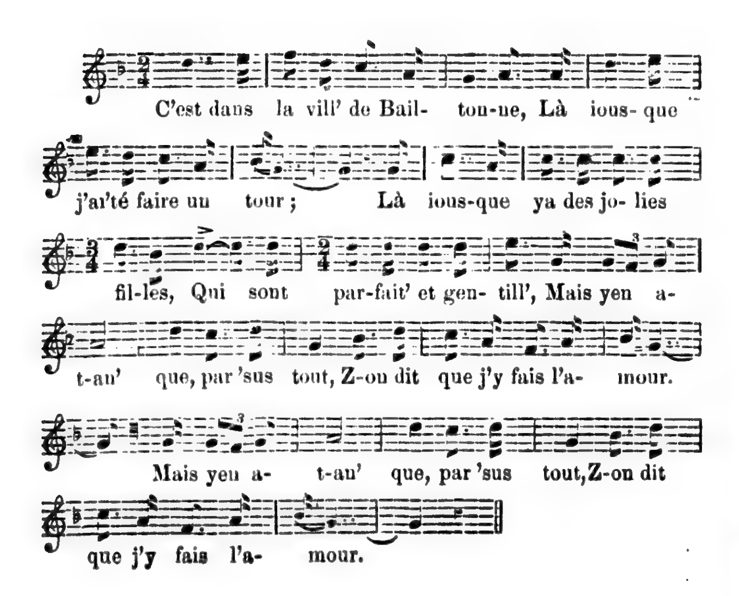
" Les airs populaires. . . . . . dit M. Wekerlin, offrent quelquefois de véritables difficultés d'harmonisation, étant faits complètement en dehors des vues d'un accompagnement, et contraires souvent à nos lois harmoniques sur les modulations. Quelques-unes de nos chansons populaires datent d'une époque assez reculée, cela est incontestable ; plusieurs d'entre elles, celles où la note sensible n'existe pas, par exemple, remontent au moins à 1500, puisque ce n'est que tout au commencement de 1600 que Monteverde trouva l'accord de septième de dominante. Or, cet accord de septième détermina réellement le sentiment de la note sensible, c'est-à-dire le demi-ton qui précède la tonique. Même sans ce trait caractéristique, beaucoup de chansons populaires font constater l'ancienneté de leur origine, rien que par leur allure méthodique, leur similitude avec le chant grégorien."

Je ne partage pas entièrement la manière de voir du distingué compositeur dont je viens de citer les paroles, et je ne serais pas prêt à croire, comme lui, à l'ancienneté d'une mélodie uniquement parce qu'elle se rapproche de la tonalité grégorienne. Cette tonalité n'a jamais eu accès au théâtre, et l'harmonie dissonante l'a chassée complètement des salons, c'est vrai ; mais dans certaines campagnes (je parle des campagnes du Canada), surtout dans celles où il n'y a ni orgue, ni harmonium dans les églises, et où l'on n'entend jamais d'autre instrument que le violon, elle règne encore en souveraine ; c'est dans cette langue musicale que les chanteurs populaires improvisent et composent. Il est possible que la mélodie de *C'est dans la ville de Bytown*, qui appartient au premier mode authentique de la tonalité ancienne, soit de composition fort antérieure à celle des paroles qui

l'accompagnent, mais il est aussi fort possible que paroles et musique aient été composées en même temps : ce qui alors ne pourrait remonter bien haut.

On a fait un grand nombre de chansons où figure la ville de Bytown (aujourd'hui Ottaoua). M. LaRue, dans son étude sur nos chansons populaires, en a cité une très-remarquable dont je regrette de ne pas connaître l'air. Bytown a été longtemps le poste avancé de la civilisation dans la belle vallée de l'Ottaoua, le dernier souvenir qu'emportaient les voyageurs forestiers dans leurs lointaines excursions au delà des îles Calumet et Allumettes.

—



C'est dans la vill' de Bailtonne
Là iousque j'ai 'té faire un tour;
La iousque ya des jolies filles
Qui sont parfait' et gentilles,
Mais yen a-t-an' que, par 'sus tout,
Z-on dit que j'y fais l'amour.

QUAND J'ÉTAIS CHEZ MON PÈRE

Il y a tout lieu de croire que ces couplets sont fort anciens, si, comme je le pense, le mot "baron" y est employé pour exprimer, au générique, un grand seigneur :

....
Mon petit cœur en gage
N'est par pour un *baron*.
....
Par ici-t-il y passe
Trois cavaliers *barons*.
....

" Chaque fois, dit M. Arbaud, que nos chants parlent d'un homme noble, puissant, ils l'appellent un baron, c'est-à-dire, un homme par excellence, comme le *bar* germanique dont il dérive. Et ne croyez pas qu'ils prennent ce mot dans son acception féodale ; non, car ils le donnent aux saints :

Lou baroun sant Alexi—se voou pas maridar......

ils le donnent aux plus hauts personnages :

Aperaquit passavo—lou fiou d'un rei baroun......

Mais quand la hiérarchie féodale constituée eut rejeté presque au dernier rang ce titre de baron, il perdit naturellement sa valeur superlative........." (*Chants populaires de la Provence*, page XVI de la préface.)

Cette chanson, à laquelle on attribue une origine normande, se chante dans toutes les parties de la France, mais avec des refrains et sur des airs que nous ne connaissons pas ici, sauf le refrain et l'air de *Vive Napoléon !* que l'on verra plus loin.

On chante dans le comté de Maskinongé :

......M'envoi'-t-à la fontaine
Pour pêcher du poisson......

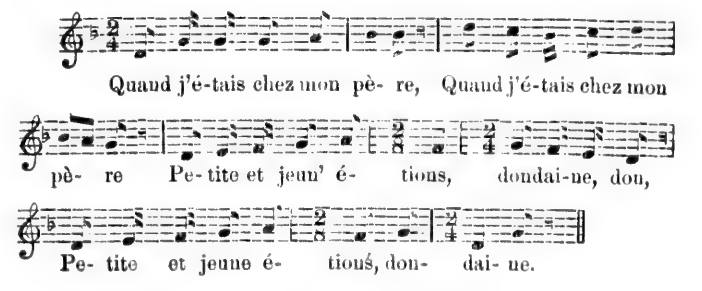
à Québec :

......M'envoi'-t-à la fontaine
Pour emplir mon cruchon......

et en France :

......J'allais à la fontaine
Pour cueillir du cresson......

J'ai recueilli cette mélodie de la bouche d'une femme qui me l'a répétée un grand nombre de fois, et toujours telle que notée ci-dessous, avec tous les *mi* et les *fa* naturels.



Quand j'étais chez mon père (*bis*)
Petite et jeune étions, (ou : Petite Jeanneton,)
Dondaine, don,
Petite et jeune étions,
Dondaine.

M'envoi'-t-à la fontaine (*bis*)
Pour pêcher du poisson,
Dondaine, don, etc.

La fontaine est profonde, (*bis*)
J'me suis coulée au fond,
Dondaine, don, etc.

Par ici-t-il y passe (*bis*)
Trois cavaliers barons,
Dondaine, don, etc.

—Que donneriez-vous, belle, (*bis*)
Qui vous tir'rait du fond ?
Dondaine, don, etc.

—Tirez, tirez, dit-elle, (*bis*)
Après ça, nous verrons......
Dondaine, don, etc.

Quand la bell' fut tirée, (*bis*)
S'en fut à la maison,
Dondaine, don, etc.

S'assit sur la fenêtre, (*bis*)
Compose une chanson,
Dondaine, don, etc.

—Ce n'est pas ça, la belle, (*bis*)
Que nous vous demandons,
Dondaine, don, etc.

C'est votre cœur en gage, (*bis*)
Savoir si nous l'aurons,
Dondaine, don, etc.
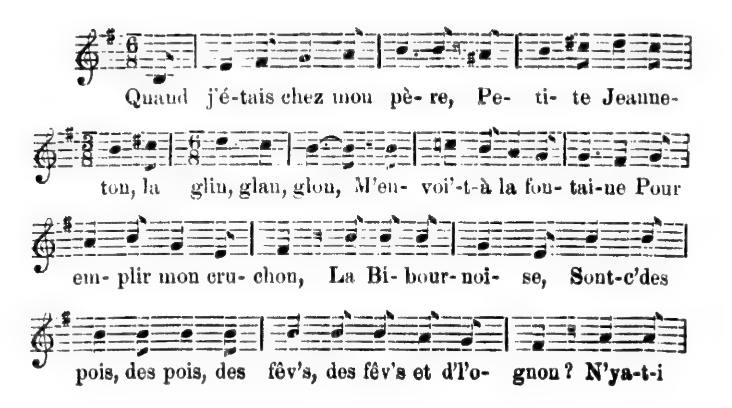
—Mon petit cœur en gage, (*bis*)
N'est pas pour un baron,
  Dondaine, don, etc.
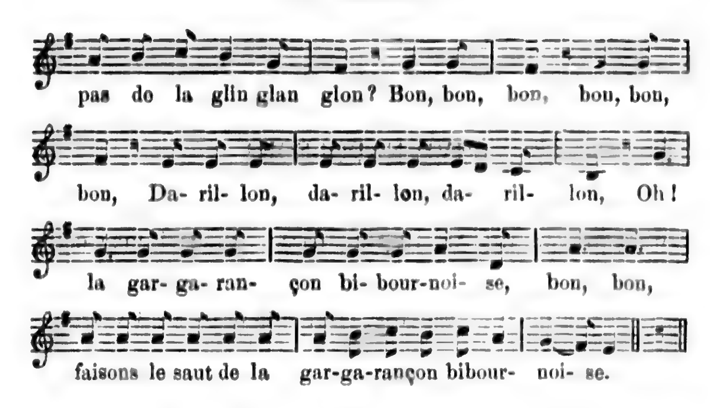
Ma mère me le garde (*bis*)
Pour mon joli mignon,
  Dondaine, don,
Pour mon joli mignon,
  Dondaine.

LA BIBOURNOISE

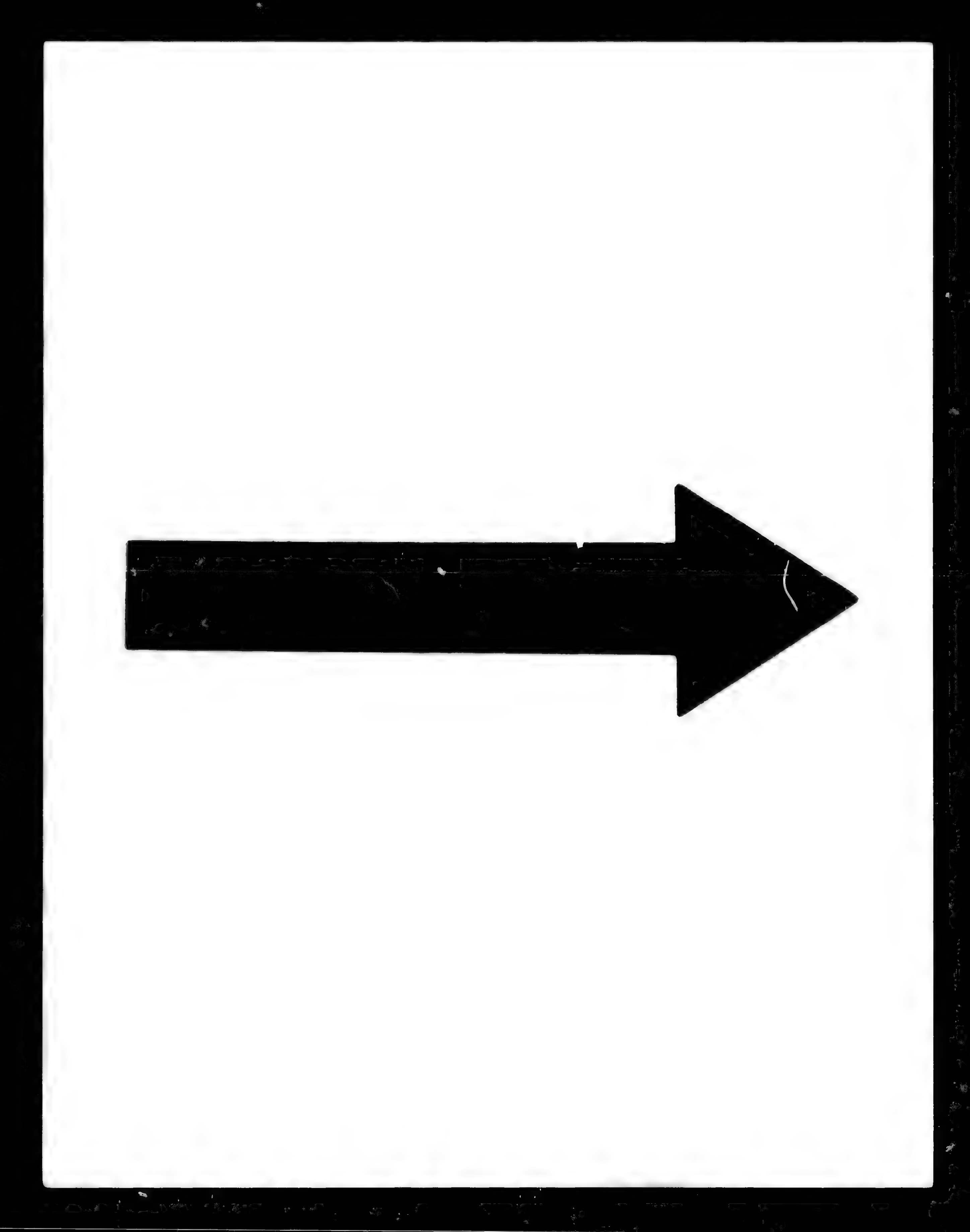
Cet étrange refrain nous vient de nos ancêtres de la vieille France. Notre variante diffère assez peu de celle qui se chante encore aujourd'hui dans le Dauphiné, mais les airs ne se ressemblent pas. La *Bibournoise* était, il y a vingt ans, une des chansons favorites des élèves du petit-séminaire de Québec. J'ai souvent entendu dire que deux Anglais ne peuvent déboucher de concert une bouteille de champagne sans chanter *God save the Queen!*.... je crois qu'il était également autrefois impossible à deux élèves du petit-séminaire de Québec de se rencontrer en vacances sans chanter la *Bibournoise!*

—





(Pour les autres paroles, voir *Quand j'étais chez mon père*)



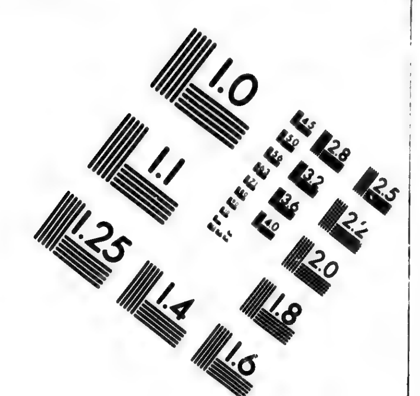
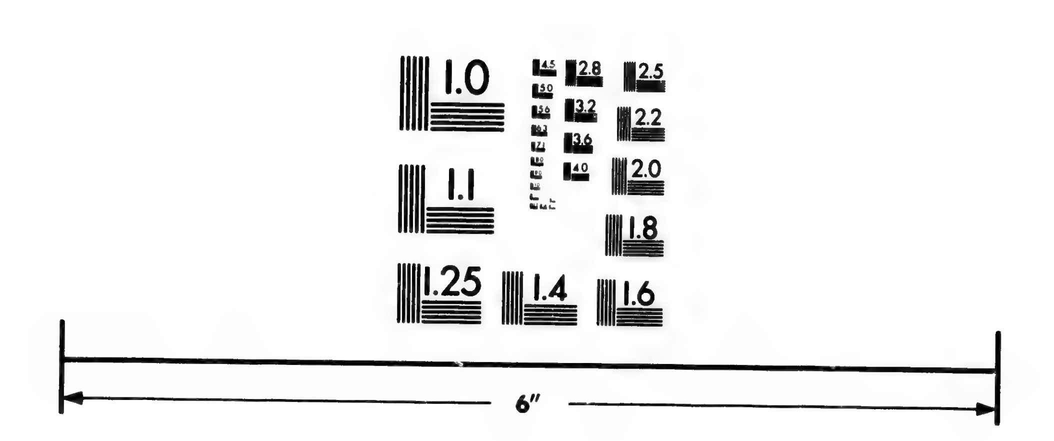
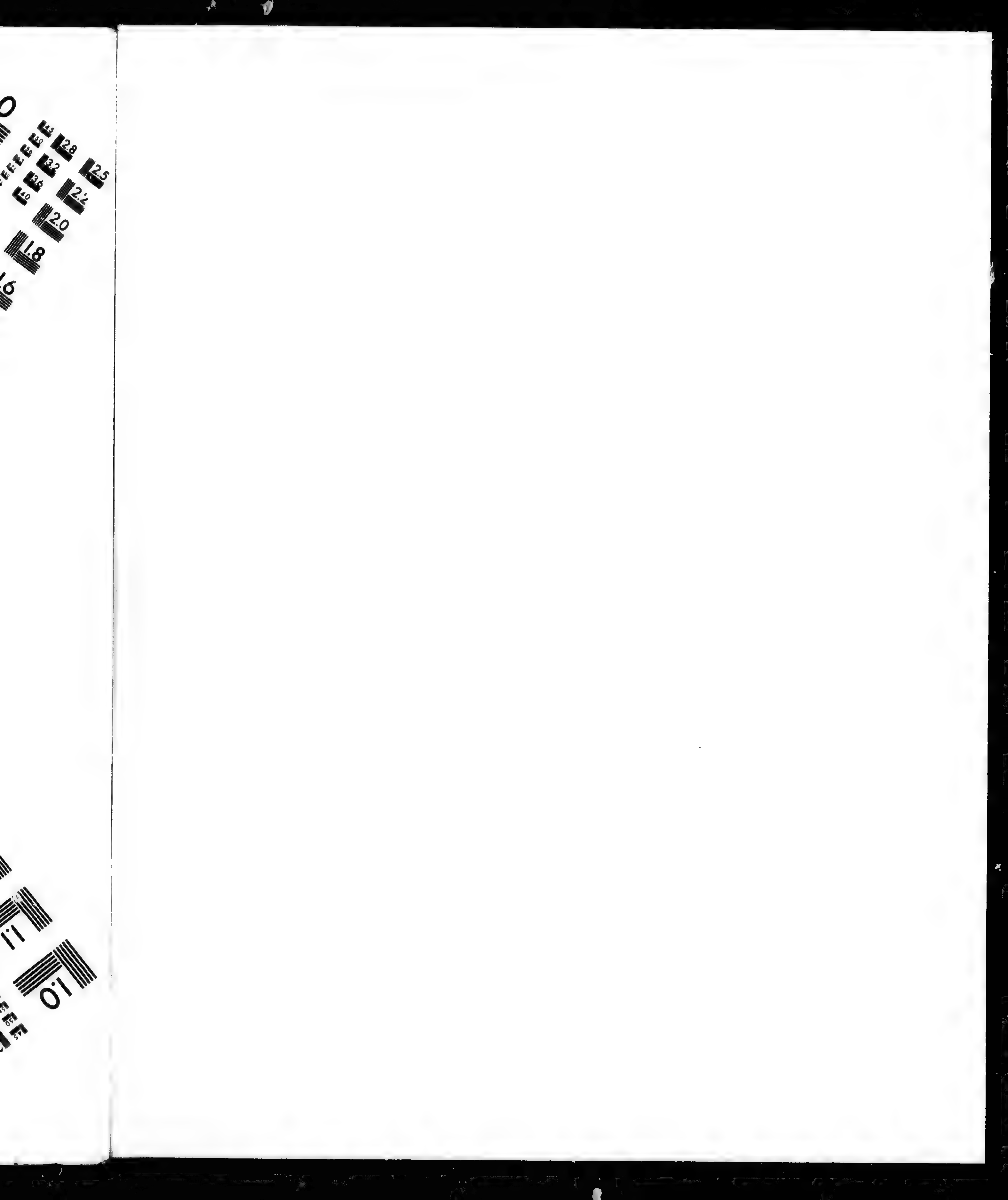


IMAGE EVALUATION
TEST TARGET (MT-3)





VIVE NAPOLÉON!

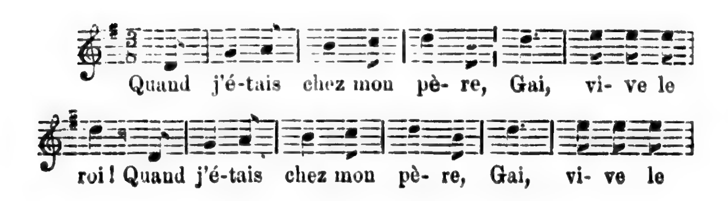
"Comment, dit M. LaRue, passer sous silence cette chanson si belle, avec son air plein d'entrain, et que sait par cœur tout Canadien qui, une fois dans sa vie seulement, a pris une rame ou un aviron.

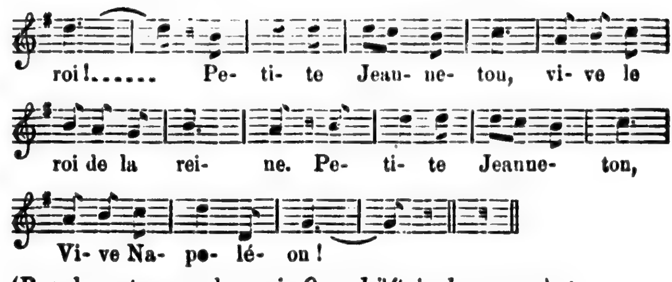
"Le refrain de cette chanson indiquerait une origine moderne; mais il a été changé. Autrefois on chantait "Vive le roi, vive le roi!" (*Le Foyer Canadien*, p. 355—année 1863.)

On chante cette chanson dans l'Aunis, en France, avec le refrain *Vive Napoléon!* que nous connaissons si bien ici, et sur un air presque semblable au nôtre. Au lieu de *Vive le roi!* on y dit: *Vive la loi!* En Angoumois et en Poitou, on chantait, sous le premier empire: *A bas les royalistes, vive Napoléon!*

Nos *habitants* disent toujours: "Vive le roi *de* la reine!" et évitent ainsi l'hiatus que commettent les citadins en disant: "le *roi et* la reine."

—





(Pour les autres paroles, voir *Quand j'étais chez mon père*)

SI TU TE METS ANGUILLE — UN CANADIEN ERRANT

Cette douce cantilène est connue de tout le monde, en Canada. Les couplets : *Si tu te mets anguille*, etc., ne sont que des fragments assez altérés de la chanson : *J'ai fait une maîtresse*, que l'on verra plus loin. Le dernier vers :

Je me donn'rai à toi puisque tu m'aimes tant !
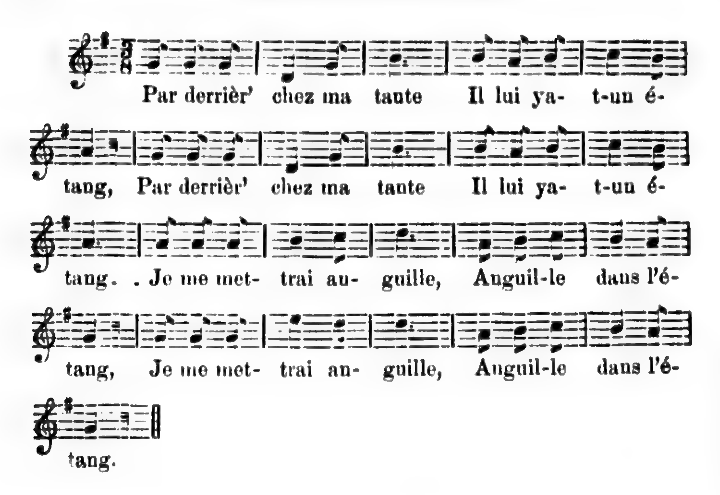
devrait être séparé des vers qui précèdent par plusieurs couplets. C'est simplement parce que ces couplets ont été oubliés que cette chanson, si poétique d'ailleurs, se termine si sottement. Il ne fut jamais venu à l'esprit de nos braves *habitants*, qui n'ont jamais mis le pied au théâtre, de fabriquer ce dénouement *à la Favorite*.

Mais cette ancienne poésie est presqu'entièrement oubliée aujourd'hui. Elle a cédé la place à quelques strophes composées, en 1842, par un étudiant du collége de Nicolet, qui devait, plus tard, devenir un de nos littérateurs les plus distingués. Le *Canadien errant* de M. A. Gérin Lajoie, composé précisément au début des dures années d'exil des révoltés de 1837 et 1838, alors que tant d'honnêtes familles pleuraient l'absence de pauvres " Canadiens, bannis de leurs foyers," devint, en quelques mois seulement, extrêmement populaire.

Les mélodies du peuple possèdent cette qualité si rare d'unir à beaucoup de simplicité une expression véritable. D'ordinaire un compositeur n'est simple qu'à la condition d'être vide et plat. Aussi est-il plus difficile qu'on ne le croit généralement de composer une mélodie d'une véritable beauté et qui puisse se vulgariser parmi le peuple. Châteaubriand avait si bien compris cela que, comme l'auteur du *Canadien errant*, il avait voulu choisir parmi des chansons populaires (celles de l'Auvergne, si je ne me trompe,) les airs de ses chants du *Dernier Abencérage*

Les couplets de M. Lajoie, grâce à leur mérite et à leur actualité, mais grâce aussi à la vieille mélodie sur laquelle ils se chantent, sont connus aujourd'hui partout où il y a des Canadiens-français. Que l'auteur pénètre dans la forêt, qu'il y rencontre quelques-uns de ces défricheurs dont il a si bien su peindre l'existence et les rudes mais nobles travaux ; qu'il parcoure les villes du Haut-Canada et même certaines villes américaines voisines de nos frontières, il les entendra chanter partout. Il n'est pas jusqu'aux échos des Montagnes-Rocheuses et des rives du lac Ouinipeg qui n'aient répété cette touchante poésie. Mgr Faraud, vicaire-apostolique d'Attabaska et du territoire de la rivière McKenzie, m'a dit avoir entendu chanter *Un Canadien errant* dans les plus lointaines missions du Nord-Ouest.

—



Par derrièr' chez ma tante } (*bis*)
Il lui ya-t-un étang....

Je me mettrai anguille, } (*bis*)
Anguille dans l'étang.

—Si tu te mets anguille, } (*bis*)
Anguille dans l'étang,

Je me mettrai pêcheur : } (*bis*)
Je t'aurai en pêchant.

—Si tu te mets pêcheur } (*bis*)
Pour m'avoir en pêchant,

Je me mettrai allouette, } (*bis*)
Allouette dans les champs.

—Si tu te mets allouette, } (*bis*)
Allouette dans les champs,

Je me mettrai chasseur : } (*bis*)
Je t'aurai en chassant.

—Si tu te mets chasseur } (*bis*)
Pour m'avoir en chassant,

Je me mettrai nonnette } (*bis*)
Nonnett' dans un couvent.

—Si tu te mets nonnette
Nonnett' dans un couvent. } *(bis)*

Je me mettrai prêcheur :
Je t'aurai en prêchant. } *(bis)*

—Si tu te mets prêcheur
Pour m'avoir en prêchant, } *(bis)*

Je me donn'rai à toi
Puisque tu m'aimes tant ! } *(bis)*

—

Un canadien errant,
Banni de ses foyers, } *(bis)*

Parcourait en pleurant
Des pays étrangers. } *(bis)*

Un jour, triste et pensif,
Assis au bord des flots, } *(bis)*

Au courant fugitif
Il adressa ces mots : } *(bis)*

" Si tu vois mon pays,
Mon pays malheureux, } *(bis)*

Va, dis à mes amis
Que je me souviens d'eux. } *(bis)*

" O jours si pleins d'appas,
Vous êtes disparus,....... } *(bis)*

Et ma patrie, hélas !
Je ne la verrai plus ! } *(bis)*

" Non, mais en expirant,
O mon cher Canada ! } *(bis)*

" Mon regard languisant
Vers toi se portera.... " } *(bis)*

———

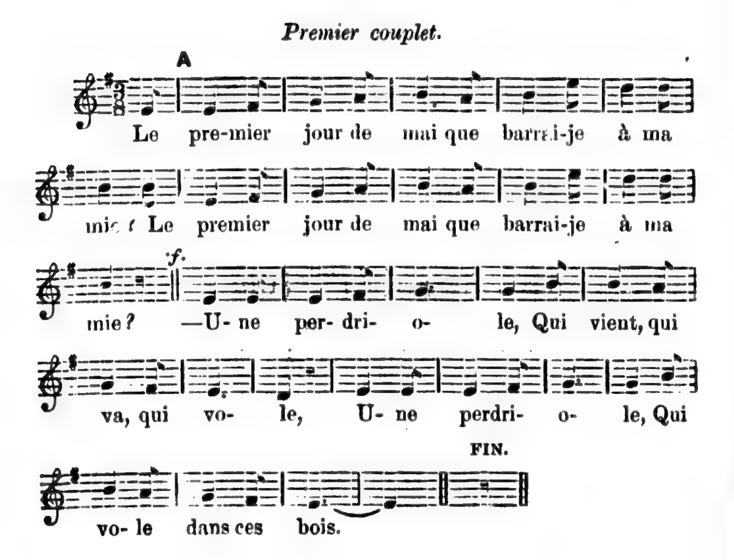
UNE PERDRIOLE

Le lecteur n'a pas besoin d'être averti que ceci est une chanson pour endormir les enfants. Après le dixième couplet rien n'empêche d'en improviser d'autres et de se rendre ainsi jusqu'au *trente-unième jour de mai.* Si après cela l'enfant ne dort pas, il est inutile de songer aux prises de laudanum ou aux gouttes de *Trésor des nourrices*, rien n'y fera.
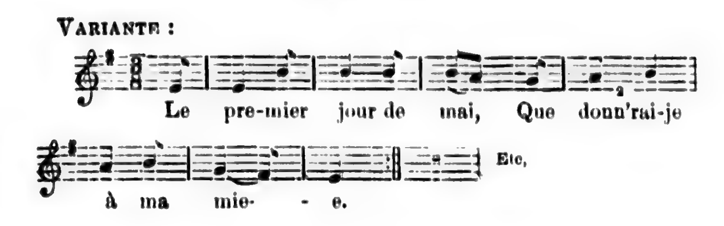
On chante aussi cette chanson en France. (*Voir les Chants et chansons populaires du Cambrésis*, recueillis et annotés par MM. A. Durieux et A. Bruyelle, page 125)

—

Premier couplet.



VARIANTE :



—

Deuxième couplet.

On répète la première partie (lettre A), mais on dit : " Le *second* jour de mai que barrai-je à ma mie ?" et on ajoute :



puis on reprend : " Une perdriole, etc.," au signe 𝄋.

—

Troisième couplet.

Reprise de la première partie (lettre A) avec les paroles : " Le *troisième* jour de mai que barrai-je à ma mie?" après quoi on chante :



Puis on récapitule les deuxième et premier couplets :

Deux tourterelles,
Une perdriole, etc.

On continue ainsi en disant successivement : le *quatrième*, le *cinquième*, le *sixième*, le *septième* jour de mai, etc., et après chaque couplet nouveau on récapitule tous les couplets qui précèdent, depuis le dernier chanté jusqu'au premier.

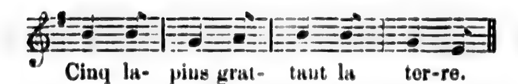
Quatrième couplet.



Trois rats des bois,
Deux tourterelles,
Une perdriole, etc.

—

Cinquième couplet.



Quatr' canards volant en l'aire,
Trois rats des bois,
Deux tourterelles,
Une perdriole, etc.

—

Sixième couplet.



Cinq lapins grattant la terre,
Quatr' canards volant en l'aire,
Trois rats des bois,
Deux tourterelles,
Une perdriole, etc.

—

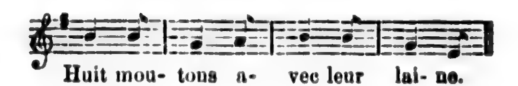
Septième couplet.



Six chiens courant,
Cinq lapins grattant la terre,
Quatr' canards volant en l'aire,
Trois rats des bois,
Deux tourterelles,
Une perdriole, etc.

—

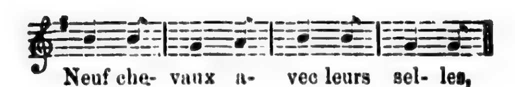
Huitième couplet.



Sept vach's à lait,
Six chiens courant,
Cinq lapins grattant la terre,
Quatr' canards volant en l'aire,
Trois rats des bois,
Deux tourterelles,
Une perdriole, etc.

—

Neuvième couplet.



Huit moutons avec leur laine,
Sept vach's à lait,
Six chiens courant,
Cinq lapins grattant la terre,
Quatr' canards volant en l'aire,
Trois rats des bois,
Deux tourterelles,
Une perdriole, etc.

—

Dixième couplet.



Neuf chevaux avec leurs selles,
Huit moutons avec leur laine,
Sept vach's à lait,
Six chiens courant,
Cinq lapins grattant la terre,
Quatr' canards volant en l'aire,
Trois rats des bois,
Deux tourterelles,
Une pedriole
Qui vient, qui va, qui vole,
Une pedriole
Qui vole dans ces bois.

J'AI CUEILLI LA BELLE ROSE

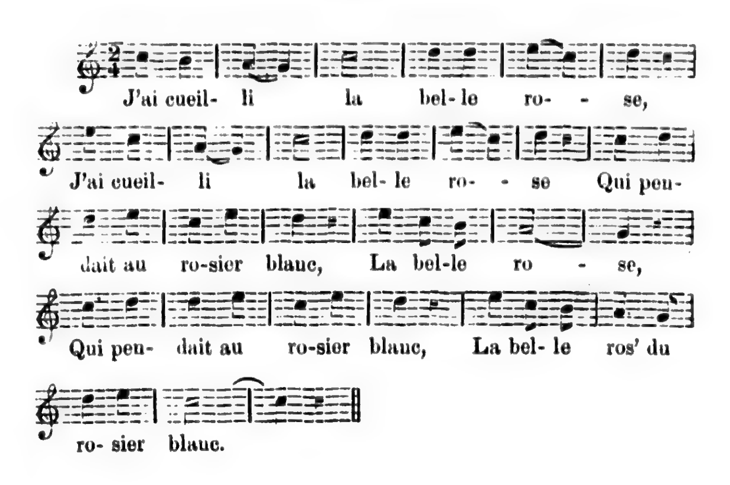
Se chante en France (toujours avec variantes) dans l'Angoumois, le Cambrésis et l'Artois.

M. Chamfleury cite le refrain suivant comme se chantant dans le Nivernais :

Tes rubans barivolants,
Belle rose,
Tes rubans barivolants,
Belle rose au rosier blanc.

Ce refrain ressemble trop à celui de notre chanson : *J'ai cueilli la belle rose* pour qu'ils n'aient pas tous deux une origine commune.

—



J'ai cueilii la belle rose (*bis*)
Qui pendait au rosier blanc,
La belle rose,
Qui pendait au rosier blanc,
La belle ros' du rosier blanc.

Je l'ai cueilli' feuille à feuille, (*bis*)
Mis dans mon tablier blanc,
La belle rose,
Mis dans mon tablier blanc,
La belle ros' du rosier blanc.

Je l'ai porté' chez mon père, (*bis*)
Entre Paris et Rouen,
La belle rose,
Entre Paris et Rouen,
La belle ros' du rosier blanc.

Je n'ai pas trouvé personne.... (*bis*)
Que le rossignol chantant,
La belle rose,
Que le rossignol chantant,
La belle ros' du rosier blanc.

Qui me dit dans son langage : (*bis*)
—Mari'-toi, car il est temps,
La belle rose,
Mari'-toi, car il est temps,
La belle ros' du rosier blanc.

—Comment veux-tu que j'm'y marie? (*bis*)
Mon père en est pas content,
La belle rose,
Mon père en est pas content,
La belle ros' du rosier blanc.

Ni mon père, ni ma mère, (*bis*)
Ni aucun de mes parents,
La belle rose,
Ni aucun de mes parents,
La belle ros' du rosier blanc.

Je m'en irai en service, (*bis*)
En service pour un an,
La belle rose,
En service pour un an,
La belle ros' du rosier blanc.

—Combien gagnez-vous, la belle, (*bis*)
Combien gagnez-vous par an ?
La belle rose,
Combien gagnez-vous par an ?
La belle ros' du rosier blanc.

—Je gagne bien cinq cents livres, (*bis*)
Cinq cents livr's en argent blanc,
La belle rose,
Cinq cents livr's en argent blanc,
La belle ros' du rosier blanc.

—Venez avec nous, la belle, (*bis*)
Nous vous en donn'rons six cents,
La belle rose,
Nous vous en donn'rons six cents,
La belle ros' du rosier blanc.

AH ! QUI ME PASSERA LE BOIS ?......

J'étais en partie de pêche au lac Saint-Pierre lorsque j'entendis pour la première fois cette remarquable mélodie que chantait un homme de la campagne en battant la mesure avec son aviron. Je fus tellement frappé de l'étrangeté de ce chant que j'insistai pour qu'il me le répétât plusieurs fois. Le pauvre homme ne pouvait s'imaginer ce que je pouvais trouver de si beau dans sa chanson, et ce ne fut pas sans un peu de défiance qu'il consentit à me la redire. Je crois l'avoir notée exactement comme il me la chantait. Il me semble, cependant, qu'il ne faisait pas la note *fa* tout à fait naturelle dans la première phrase : *Ah ! qui me passera le bois ?......*, mais il ne faisait certainement pas le *fa dièse* non plus. Je lui chantai moi-même la mélodie, lentement, avec le *fa dièse* : il hocha la tête en faisant signe que non ; je la répétai alors avec le *fa naturel*, et, cette fois, il parut content.
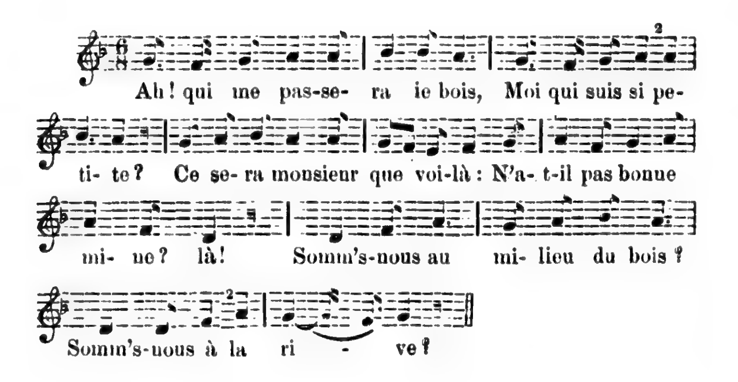
La phraséologie tout inusitée de cette mélodie indique clairement qu'elle doit être fort ancienne. Inutile de dire qu'il ne faut pas songer à lui ajouter un accompagnement. Elle appartient à une tonalité dans laquelle pas un des maîtres de l'art moderne n'a écrit, et qui, à parler franchement, nous est à peu près inconnue ; or, on sait

que l'harmonie, telle que nous l'entendons aujourd'hui, est incompatible avec tout ce qui n'est pas *tonalité européenne moderne*; que ce n'est qu'en assimilant les modes antiques à nos modes majeur et mineur, c'est-à-dire en faisant disparaître des premiers ce qu'ils ont de caractéristique que l'usage de notre harmonie dissonante devient possible. D'ailleurs, est-il bien sûr qu'un grand nombre de nos mélodies populaires ne soient pas incompatibles avec toute harmonie, même purement consonnante? Pour ma part, je le crois, bien que je sache que beaucoup de musiciens pensent le contraire. C'est le propre des musiciens de ces derniers siècles, comme l'a si bien fait remarquer M. Fétis, de ne pouvoir s'imaginer une musique quelconque sans harmonie. C'est qu'en effet, la tonalité qui nous est familière, avec ses modes à note sensible exclusifs, étant essentiellement harmonique, on a peine à comprendre qu'il puisse en être autrement d'une autre tonalité. Si l'histoire n'était pas là pour nous le dire, on ne voudrait pas croire qu'il fut un temps où l'on faisait de belle, d'admirable musique sans le secours de l'harmonie; que les premières notions de cette science étaient inconnues en Italie jusqu'à ce qu'elles y fussent apportées par les peuplades *barbares* du nord de l'Europe qui envahirent tant de fois la péninsule dans les premiers siècles de l'ère chrétienne.

Pour ce qui est de la mélodie qui nous occupe, en particulier, on peut sans doute lui ajuster un accompagnement quelconque, mais non sans lui faire perdre de l'allure, du caractère qui lui est propre; allure et caractère que les virtuoses campagnards savent si bien lui donner.

J'ignore si la mélodie de *Ah! qui me passera le bois?* est connue en France; je sais seulement qu'on y chante encore quelques fragments des paroles que l'on va voir ci-après.

—



Ah! qui me passera le bois,
Moi qui suis si petite?
Ce sera monsieur que voilà:
N'a-t-il pas bonne mine? là!
Somm's-nous au milieu du bois?
Somm's-nous à la rive?

Ce sera monsieur que voilà:
N'a-t-il pas bonne mine?
Quand nous fûm's au milieu du bois,
Il se mit à courire, là!
Somm's-nous au milieu, etc.

Quand nous fûm's au milieu du bois,
Il se mit à courire
—Oh! qu'a'-vous donc, mon bon monsieur,
Qu'a'-vous à tant courire, là!
Somm's nous au milieu, etc.

Oh! qu'a'-vous donc, mon bon monsieur,
Qu'a'-vous à tant courire?
—J'entends venir des loups, là-bas,
Qui nous suiv' à la rive, là!
Somm's-nous au milieu, etc.

J'entends venir des loups, là-bas,
Qui nous suiv' à la rive.
Quand ils eur'nt traversé le bois
La bell' se mit à rire, là!
Somm's-nous au milieu, etc.

Quand ils eur'nt traversé le bois
La bell' se mit à rire.
-Bell' qu'avez-vous, bell' qu'avez-vous,
Qu'avez-vous à tant rire? là!
Somm's-nous au milieu, etc.

Bell' qu'avez-vous, bell' qu'avez-vous,
Qu'avez-vous à tant rire?
—Je ris de toi, je ris de moi,
De ta poltronnerie, là!
Somm's-nous au milieu, etc.

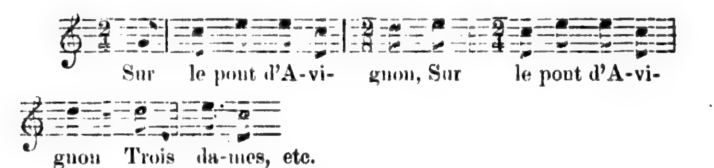
Je ris de toi, je ris de moi,
De ta poltronnerie;
D'avoir pris les perdrix du bois
Pour des loups en furie, là!
Somm's-nous au milieu du bois?
Somm's-nous à la rive?

SUR LE PONT D'AVIGNON

Le célèbre pont de l'ancienne capitale du Comtat d'Avignon a été construit vers le onzième siècle.

M. l'abbé J. Lebourdais m'a dit avoir chanté la chanson qui va suivre en traversant ce pont fameux, au grand étonnement de ses compagnons de voyage, qui ne pouvaient comprendre comment une pareille *vieillerie* avait pu se conserver en Canada.

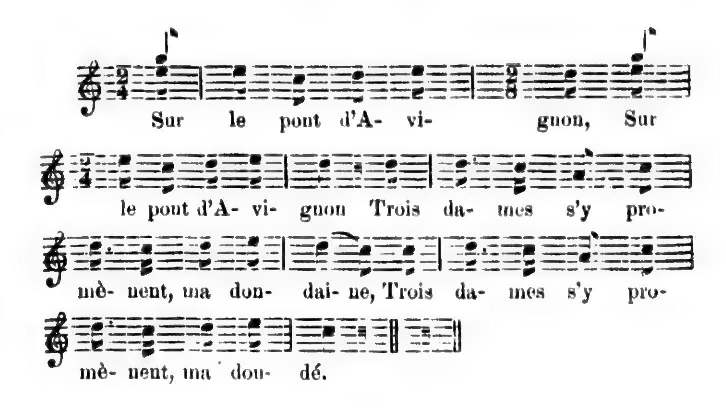
On chante dans le district des Trois-Rivières :



Mais la version donnée ci-après est peut être plus répandue.

Les paroles que l'on va lire ont été recueillies à la Rivière-du-Loup, comté de Maskinongé. Je donne les derniers couplets pour ce qu'ils valent.

—



Sur le pont d'Avignon, (*bis*)
Trois dames s'y promènent,
Ma dondaine,
Trois dames s'y promènent,
Ma dondé.

Tout's trois s'y promenant (*bis*)
Laissent tomber leurs peignes,
Ma dondaine, etc.

Trois Allemands passant (*bis*)
Ont ramassé les peignes,
Ma dondaine, etc.

—Allemands, Allemands, (*bis*)
Ah ! rendez-moi mon peigne.
Ma dondaine, etc.

—Ton peign' tu n'auras pas (*bis*)
Qu'tu n'ai' payé mes peines,
Ma dondaine, etc.

—Quel pa-ye-ment veux-tu? (*bis*)
—Un cheveu de toi, belle,
Ma dondaine, etc.

—Prends-un, prends en deux, (*bis*)
Prends-en trois à ton aise,
Ma dondaine, etc.

Mais ne t'en vante pas: (*bis*)
Tout garçon qui se vante,
Ma dondaine, etc.

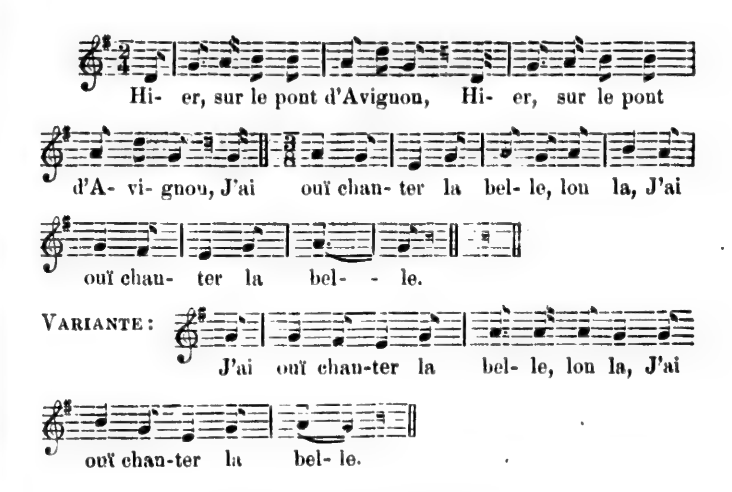
On les estime pas, (*bis*)
Car ils ont femme en France,
Ma dondaine, etc.

Et des petits enfants (*bis*)
Qui vont battre à la grange,
Ma dondaine,
Qui vont battre à la grange,
Ma dondé.

HIER SUR LE PONT D'AVIGNON

Cette charmante mélodie, avec son rhythme partie binaire partie ternaire, mais toujours gracieux, est moins connue que la mélodie qui précède. La poésie non moins charmante qui l'accompagne se chante encore aujourd'hui, du moins en partie, dans le canton de Vaud, en Suisse.

—



Hier, sur le pont d'Avignon (*bis*)
J'ai ouï chanter la belle,
Lon la,
J'ai ouï chanter la belle.

Elle chantait d'un ton si doux : (*bis*)
Comme une demoiselle,
Lon la, etc.

Que le fils du roi l'entendit (*bis*)
Du logis de son père.
Lon la, etc.

Il appela ses serviteurs, (*bis*)
Valets et chambrières.
Lon la, etc.

—Çà que l'on bride mon cheval (*bis*)
Et lui mette sa selle.
Lon la, etc.

—Monsieur, où voulez-vous aller ? (*bis*)
Ce n'est qu'une bergère.
Lon la, etc.
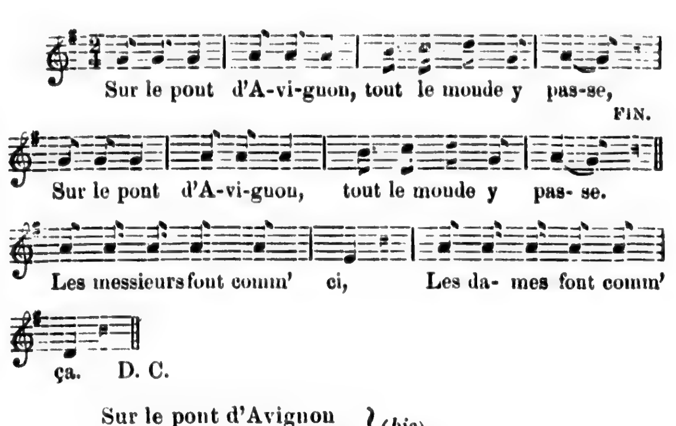
—Bergère ou non je veux la voir, (*bis*)
Ou que mon cheval crève,
Lon la,
Ou que mon cheval crève.

SUR LE PONT D'AVIGNON TOUT LE MONDE Y PASSE

Voici une troisième chanson où figure le pont d'Avignon. J'ignore si tout le département de Vaucluse pourrait en fournir autant. C'est possible cependant, car les habitants de cette partie de la France sont de grands chanteurs. Leur goût musical tout à fait remarquable est dû en partie, sans doute, à l'enseignement de l'école de musique créée par les papes d'Avignon. Le passage de la cour romaine se fait sentir encore aujourd'hui dans tout ce pays qui avoisine le mont Ventoux et le Luberon, et que traversent le Rhône et la Durance.

Cette ronde m'a été chantée par M. LaRue.

—



Sur le pont d'Avignon
Tout le monde y passe. } *(bis)*

Les messieurs font comm'ci, *(on ôte son chapeau)*
Les dames font comm'ça. *(on fait la révérence)*

DANS LES CHANTIERS NOUS HIVERNERONS

M. J. C. Taché, dans sa belle étude de mœurs canadiennes intitulée : *Forestiers et Voyageurs*, n'a pas oublié de faire une mention spéciale de cette chanson par excellence de tout forestier canadien. Je cite :

" .... A l'heure convenue du lendemain, nous vîmes arriver nos jeunes compagnons de route. Ils venaient, *piquant au plus court*, à travers la neige des champs, montés sur leurs raquettes. Ils chantaient, sur un air aussi dégagé que leur allure de voltige, le gai refrain des bucherons canadiens :

Voici l'hiver arrivé,
Les rivières sont gelées,
C'est le temps d'aller au bois
Manger du lard et des pois !
Dans les chantiers nous hivernerons !
Dans les chantiers nous hivernerons !

" Je serais bien empêché, ami lecteur, de vous donner les autres couplets de cette chanson, attendu que, sauf ce prélude obligé,.................. tout le reste s'improvise pour répondre aux besoins des circonstances.
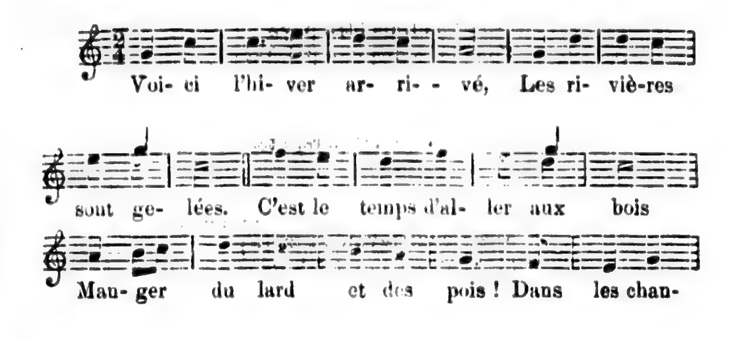
" Il est cependant une stance qu'on chante presque toujours pour clôture de la saison des chantiers ; mais
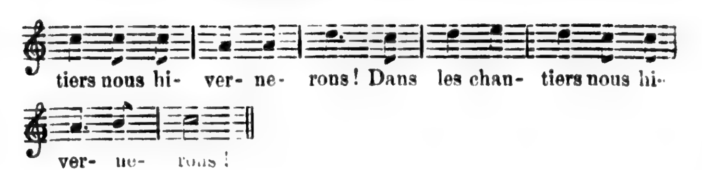
celle-ci sur un ton quelque peu ennuyé, avec une apparence affectée de fatigue ; la voici :

Quand ça vient sur le printemps,
Chacun craint le mauvais temps ;
On est fatigué du pain,
Pour du lard on n'en a point.
Dans les chantiers, ah ! n'hivernerons plus !
Dans les chantiers, ah ! n'hivernerons plus !

" Le mot *chantier*, continue M. Taché, a diverses acceptions : c'est ainsi qu'il signifie quelquefois l'ensemble d'un etablissement, ou l'industrie ou l'exploitation des bois elle-même ; quelquefois le logement des ouvriers. C'est de cette dernière acception que les anglais font usage dans le mot *shanty* (corruption de *chantier*) par lequel ils désignent une hutte de colon." (*Soirées Canadiennes*,—deuxième année, p. 24.)

Les couplets qui suivent m'ont été chantés par M. Louis Blondin, de la Baie-du Febvre.





Voici l'hiver arrivé,
Les rivières sont gelées ;
C'est le temps d'aller au bois
Manger du lard et des pois.
Dans les chantiers nous hivernerons !
Dans les chantiers nous hivernerons !

Pauv' voyageur que t'as d'la misère !
Souvent tu couches par terre ;
A la pluie, au mauvais temps,
A la rigueur de tous les temps !
Dans les chantiers, etc.

Quand tu arriv' à Québec,
Souvent tu fais un gros bec.
Tu vas trouver ton bourgeois
Qu'est là assis à son comptoi'.
Dans les chantiers, etc.

—Je voudrais être payé
Pour le temps que j'ai donné.
Quand l'bourgeois est en banqu'route,
Il te renvoi' manger des croûtes.
Dans les chantiers, etc.

Quand tu retourn' chez ton père,
Aussi pour revoir ta mère ;
Le bonhomme est à la porte,
La bonn'femme fait la gargotte.
Dans les chantiers, etc.
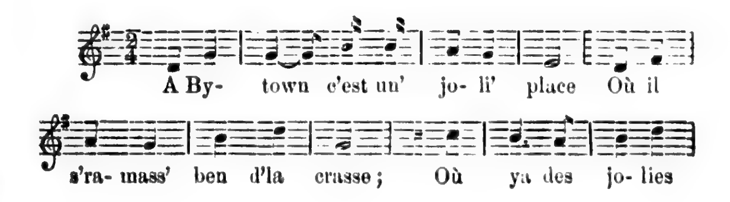
—Ah ! bonjour donc, mon cher enfant !
Nous apport'-tu ben d'l'argent ?
— Que l'diable emport' les chantiers !
Jamais d'ma vie j'y r'tournerai !
Dans les chantiers, ah ! n'hivernons plus !
Dans les chantiers, ah ! n'hivernons plus !
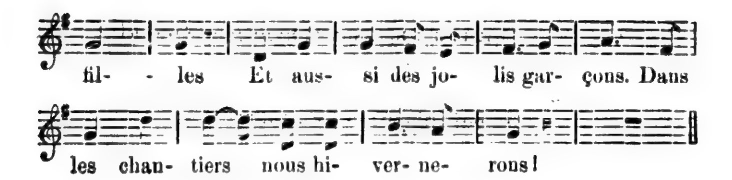
Ces couplets sont parfaits comme peinture de mœurs. En voici un autre qui a bien son mérite. Il y est question d'un *bourgeois* qui paie son monde *en marchandises*, comme cela d'ailleurs se fait très-souvent. L'expression "on se trouve clair" veut dire ici qu'il ne reste plus rien au crédit du travailleur :

Monsieur Dufroi c'est un bon bourgeois,
Mais il n'nous donn' pas grand monnaie.
On travail ben tout l'hiver ;
Au printemps on se trouv' clair !
Dans les chantiers, etc.

Enfin voici trois autres couplets dont la forme diffère un peu d'avec celle des couplets précédents. La mélodie, nécessairement, s'en trouve légèrement affectée.

—





A Bytown c'est un' joli' place
Où il s'ramass' ben d'la crasse;
Où ya des joli's filles
Et aussi de jolis garçons.
Dans les chantiers nous hivernerons!

Nous avons sauté le Long-Sault,
Nous l'avons sauté tout d'un morceau!
Ah! que l'hiver est longue!
Dans les chantiers nous hivernerons!
Dans les chantiers nous hivernerons!
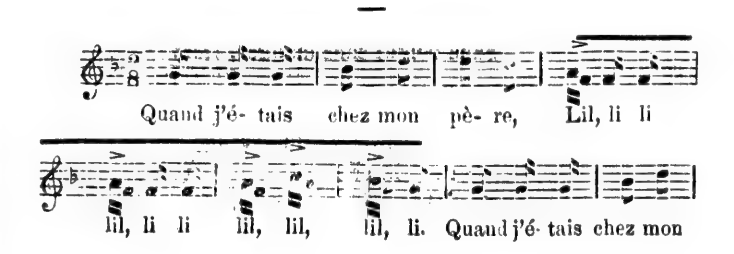
V'là l'automne qu'est arrivé.
Tous les voyageurs vont monter.
Nous n'irons plus voir nos blondes,
Dans les chantiers nous hivernerons!
Dans les chantiers nous hivernerons!
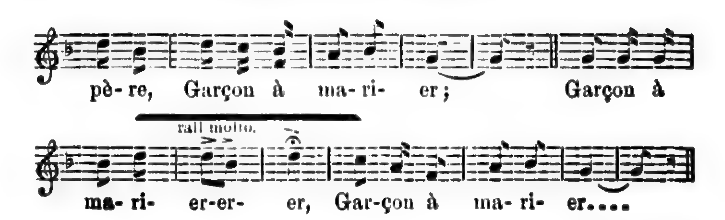
PETIT JEAN

On ne saurait chanter ses malheurs plus gaîment que le pauvre "petit Jean" de ces couplets. L'anomalie qu'offre cette musique si allègre ajustée à des couplets si larmoyants, n'a pas échappé à nos chanteurs campagnards, qui ajoutent encore au contraste en donnant à leurs voix certaines inflexions comiques qui se refusent à toute notation, et que j'ai indiquées par des traits.

On remarquera que cette mélodie, dont l'allure est toute franche, toute naturelle, même pour des oreilles accoutumées à la musique de Rossini, n'appartient cependant ni au mode majeur ni au mode mineur. Je l'ai traitée comme appartenant au premier mode de la tonolité ancienne, et voilà pourquoi je n'ai armé la clef que d'un seul bémol. Si simple qu'elle soit, cette petite mélodie offre une preuve frappante de ce fait important sur lequel j'ai déjà attiré l'attention du lecteur : qu'il n'est rien d'irrationnel dans l'existence de modes autres que ceux dans lesquels écrivent tous les compositeurs de nos jours.

—





Quand j'étais chez mon père,
Lil, li li lil, li li lil, lil, lil, li,
Quand j'étais chez mon père,
Garçon à marier;
Garçon à marier-er-er,
Garçon à marier......

Je n'avais rien à faire,
Lil, li, li, etc.
Je n'avais rien à faire
Qu'une femme à chercher. (*ter*)

A présent j'en ai-t-une
Lil, li li, etc.
A présent j'en ai-t-une
Qui me fait enrager. (*ter*)

Ell' m'envoi'-t-à l'ouvrage
Lil, li li, etc.
Ell' m'envoi'-t-à l'ouvrage
Sans boir'ni sans manger. (*ter*)

Quand je reviens d'l'ouvrage,
Lil, li, li, etc.
Quand je reviens d'l'ouvrage,
Tout mouillé, tout glacé....(*ter*)

Je m'asseois sur la porte,
  Lil, li li, etc.
Je m'asseois sur la porte
Comme un pauvre étranger. (*ter*)

—Rentre, petit Jean, rentre,
  Lil, li li, etc.
Rentre, petit Jean, rentre,
Rentre te réchauffer ! (*ter*)

Soupe, petit Jean, soupe,
  Lil, li li, etc.
Soupe, petit Jean, soupe!
Pour moi j'ai bien soupé. (*ter*)

J'ai mangé deux oies grasses,
  Lil, li li, etc.
J'ai mangé deux oies grasses
Et trois pigeons lardés. (*ter*)

Les os sont sous la table,
  Lil, li li, etc.
Les os sont sous la table,
Si tu veux les ronger. (*ter*)

P'tit Jean baisse la tête,
  Lil, li li, etc.
P'tit Jean baisse la tête
Et se met à brailler. (*ter*)

—Braille, petit Jean, braille !
Lil, li li lil, li li lil, lil, lil, li,
Braille, petit Jean, braille,
Et moi je vais chanter !
Et moi je vais chanter-er-er,
Et moi je vais chanter !

AU BOIS DU ROSSIGNOLET

Je n'ai pas été peu surpris d'entendre chanter cette chanson par madame S * * *, de Saint-André (comté de Kamouraska). Je ne l'avais jamais entendue auparavant et ne la connaissais que pour l'avoir vue dans un recueil français. Les paroles sont les mêmes, à très peu de chose près, que celles de la version française, et bien que notre air ait une allure plus campagnarde, il ressemble cependant beaucoup à l'air noté dans les *Chansons populaires des provinces de France*, ouvrage publié par MM. Champfleury et Wekerlin.

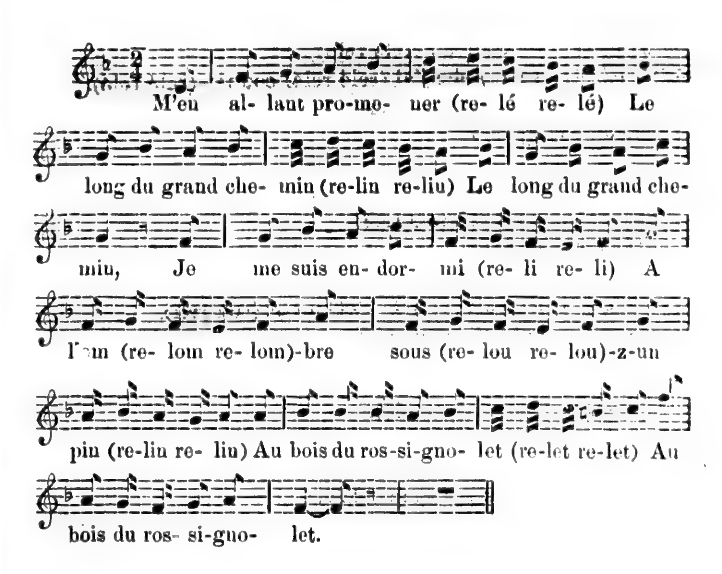
Cette chanson est franc-comtoise.

Les paysans franc-comtois, dit M. Champfleury, chantent toujours à l'unisson. " Ils ne se doutent pas de l'harmonie et n'ont pas le plus léger sentiment de la *tierce* ni de la *basse* ; mais où le paysan déploie de l'art, c'est dans certains points d'orgue qui ressemblent à la toilette des farauds du village. Les femmes nasillent d'une voix traînante, avec des chevrotements qui servent de fioriture......

" Mon ami Max Buchon, élevé à l'école d'Auerbach, le romancier allemand, introduisit à son exemple des chansons populaires dans ses romans. *Au bois rossignolet* parut (sans musique) dans une de ses scènes de la Franche-Comté. Une dame de Neufchâtel, en lisant cette chanson, se rappela l'avoir entendue dans sa jeunesse. Et Neufchâtel est au revers du Jura. La chanson avait grimpé et descendu la chaîne de montagnes..........."

Si ces pages viennent à tomber sous les yeux de M. Champfleury, il verra que la chanson franc-comtoise, qu'il sait déjà avoir grimpé sur les montagnes, a su aussi traverser les mers.

—



M'en allant promener (relé relé)
Le long du grand chemin (relin relin)
Le long du grand chemin,
Je me suis endormi (reli reli)
A l'om-(relom relom)-bre, sous (relou relou)-z-un pin (relin relin),
Au bois du rossignolet (relet relet)
Au bois du rossignolet.

Je me suis endormi (reli reli)
A l'ombre, sous un pin (relin relin)
A l'ombre, sous un pin.
Je me suis réveillé (relé relé),
Le pin (relin relin) était (relait relait) fleuri (reli reli).
Au bois du rossignolet (relet relet)
Au bois du rossignolet.

Je me suis réveillé (relé relé),
Le pin était fleuri (reli reli)
Le pin était fleuri.
Ah ! j'ai pris mon couteau (relo relo),
La bran-(relan relan)-che j'ai (relé relé) coupée (relé relé).
Au bois du rossignolet (relet relet)
Au bois du rossignolet.

Ah ! j'ai pris mon couteau (relo relo),
La branche j'ai coupée (relé relé)
La branche j'ai coupée ;
Je m'en fis un flûtiau (rele relo),
Un fla-(rela rela)-geolet (relet relet) aussi (reli reli).
Au bois du rossignolet (relet relet)
Au bois du rossignolet.

Je m'en fis un flûtiau (relo relo),
Un flageolet aussi (reli reli)
Un flageolet aussi ;
M'en allant en chantant (relan relan)
Le long (relon relon)du grand (relan relan) chemin (relin relin)
Au bois du rossignolet (relet relet)
Au bois du rossignolet.

M'en allant en chantant (relan relan)
Le long du grand chemin (relin relin)
Le long du grand chemin
—Ah ! savez-vous, messieurs, (releu releu)
Ce que (rele rele) ma flû-(relu relu)-te a dit (reli reli) ?
Au bois du rossignolet (relet relet)
Au bois du rossignolet.

Ah! savez-vous, messieurs, (releu releu)
Ce que m'a flûte a dit (reli reli)
Ce que ma flûte a dit?
—" Ah! qu'il est doux d'aimer (relé relé)
La fi-(reli reli)-ll' de son (relon relon) voisin (relin relin)!
Au bois du rossignolet (relet relet)
Au bois du rossignolet.

" Ah! qu'il est doux d'aimer (relé relé)
La fill' de son voisin (relin relin)
La fill' de son voisin!
Quand on l'a vu' le soi-(rela rela)-r
On la (rela rela) voit le (rele rele) matin (relin relin).
Au bois du rossignolet (relet relet)
Au bois du rossignolet.

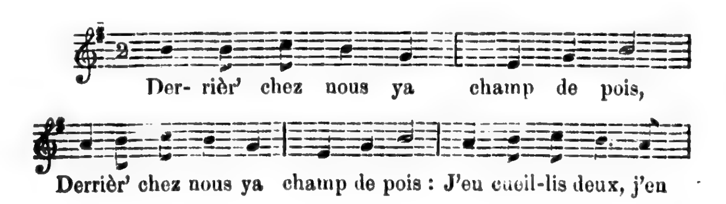
FENDEZ LE BOIS, CHAUFFEZ LE FOUR

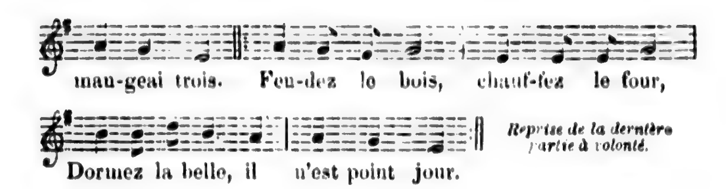
Beaumarchais a dit quelque part : " Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit on le chante." Assurément les couplets qui suivent justifient parfaitement cet axiôme ; cependant, la petite mélodie qui les accompagne est si délicate, si belle, qu'elle leur prête une certaine poésie. Je me souviens que lorsque, tout enfant, j'entendais chanter ces deux vers, par une pure et douce voix de femme :

> Tous mes parents venaient m'y voir ;
> Celui que j'aime ne vient pas........

j'éprouvais un sentiment de mélancolie d'un charme indéfinissable. Tant il est vrai que le vers le plus ordinaire peut faire jaillir les larmes lorsqu'il est ennobli par une mélodie distinguée ou même par les simples accents d'une triste et naïve cantilène populaire.

Des variantes de cette chanson se chantent dans le Cambrésis, la Saintonge, l'Aunis et l'Angoumois. Les airs ne ressemblent pas aux nôtres.





Derrièr' chez nous, ya champ de pois : (*bis*)
J'en cueillis deux, j'en mangeai trois.
Fendez le bois, chauffez le four,
Dormez la belle, il n'est point jour.

J'en cueillis deux, j'en mangeai trois ; (*bis*)
J'en fus malade, au lit, trois mois.
Fendez le bois, etc.

J'en fus malade, au lit, trois mois ; (*bis*)
Tous mes parents venaient m'y voir.
Fendez le bois, etc.

Tous mes parents venaient m'y voir; (*bis*)
Celui que j'aime ne vient pas.
Fendez le bois, etc.
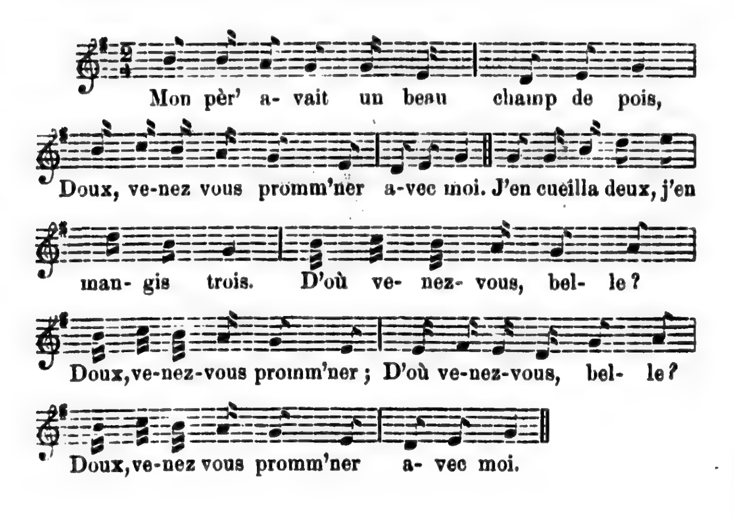
Celui que j'aime ne vient pas....(*bis*)
Je l'aperçois venir là-bas.
Fendez le bois, chauffez le four,
Dormez la belle, il n'est point jour.

MON PÈRE AVAIT UN BEAU CHAMP DE POIS

(Air recueilli par M. l'abbé C. H. Laverdière)

Voici encore un type de mélodie populaire. Je ne la connaissais pas avant qu'elle me fût passée par M. Laverdière, mais en jetant les yeux sur cette musique je me suis aussitôt rappelé les chants monotones et mélancoliques, même dans leur gaîté, d'une bonne vieille femme, que je voyais souvent dans mon enfance, et qui, du matin au soir, faisait tourner son rouet en fredonnant à demi-voix les chansons du temps passé.

Cette mélodie a été recueillie dans la côte de Beaupré.



Mon père avait un beau champ de pois.
Doux, venez vous promm'ner avec moi.
J'en cueilla deux, j'en mangis trois.
    D'où venez-vous, belle ?
    Doux, venez vous promm'ner ;
    D'où venez-vous, belle?
Doux, venez vous promm'ner avec moi.

(Pour les autres paroles, voir *Fendez le bois, chauffez le four*)

BAL CHEZ BOULÉ

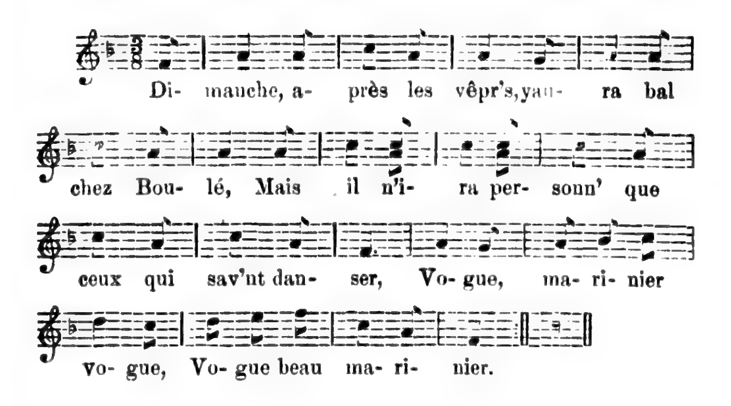
M. Ph. Aubert de Gaspé m'a dit que ces couplets sont probablement originaires de Saint-François ou de Saint-Pierre de la Rivière-du-Sud. Voici, au reste, l'anecdote à l'occasion de laquelle ils furent composés, telle que racontée par M. de Gaspé dans *Les Anciens Canadiens :*

" .... Ceci me rappelle l'aventure d'un pauvre diable d'amoureux qui avait mené sa belle à un bal, sans être invités ; ils furent, quoique survenants, reçus avec politesse : mais le jeune homme eut la maladresse de faire tomber en dansant la fille de la maison, ce qui fut accueilli aux grands éclats de rire de toute la société ; mais le père de la jeune fille, un peu brutal de son métier, et indigné de l'affront qu'elle avait reçue, ne fit ni un ni deux ; il prit mon José Blais par les épaules et le jeta à la porte ; il fit ensuite des excuses à la belle, et ne voulut pas la laisser partir."

L'expression : *soulier français,* que le lecteur rencontrera dans ces couplets, est encore généralement usitée à la campagne pour désigner une chaussure à forme européenne, et par opposition avec le nom de *soulier sauvage* donné à une chaussure en cuir ordinaire affectant la forme des souliers de caribou fabriqués par les sauvagesses. Le mot "français " est ici synonyme d'"européen" ; c'est assez dire que cette expression remonte aux temps

déjà éloignés où notre seul commerce avec l'Angleterre consistait dans l'échange de coups de canon.

—



Dimanche, après les vêpr's, yaura bal chez Boulé ;
Mais il n'ira personn' que ceux qui sav'nt danser.
    Vogue marinier, vogue,
    Vogue, beau marinier.

Mais il n'ira personn' que ceux qui sav'nt danser.
José Blais, comm' les autr's, voulut itou yaller.
    Vogue, etc.

José Blais, comm' les autr's, voulut itou yaller.
—Non, lui dit sa maîtress', t'iras quand l'train s'ra fé.
    Vogue, etc.

Non, lui dit sa maîtress', t'iras quand l'train s'ra fé.
Il s'en fut à l'établ' ses animaux soigner.
Vogue, etc.

Il s'en fut à l'établ' ses animaux soigner;
Prit Barrett' par la corne et Rougett' par le pied.
Vogue, etc.

Prit Barrett' par la corne et Rougett' par le pied;
Il saute à l'écuri' pour les chevaux gratter.
Vogue, etc.

Il saute à l'écuri' pour les chevaux gratter;
Se sauve à la maison quand ils fur'nt étrillés.
Vogue, etc.

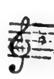
Se sauve à la maison quand ils fur'nt étrillés;
Mit sa bell' veste rouge et son capot barré.
Vogue, etc.

Mit sa bell' veste rouge et son capot barré;
Mit son beau fichu noir et ses souliers francés.
Vogue, etc.

Mit son beau fichu noir et ses souliers francés,
S'en va chercher Lisett' quand il fut ben greyé.
Vogue, etc.

S'en va chercher Lisett' quand il fut ben greyé.
On le mit à la port' pour apprendre à danser.
Vogue, etc.

On le mit à la port' pour apprendre à danser,
Mais on garda Lisett', qui s'est ben consolée.
Vogue marinier, vogue,
Vogue beau marinier.



C'EST DANS LA VILLE DE ROUEN
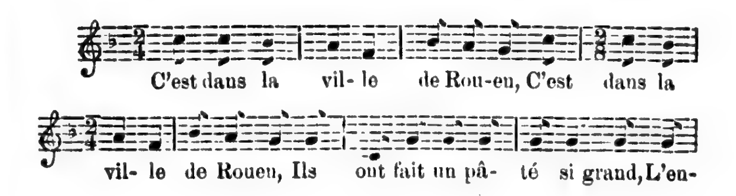
M. de Gaspé a imité le rhythme et la forme de ces couplets dans la ronde de lutins qu'il fait chanter au jovial José, dans *Les Aciens Canadiens :*

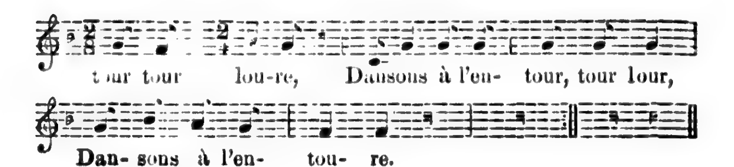
" C'est notre terre d'Orléans (*bis*)
Qu'est le pays des beaux enfants,
Toure-loure ;
Dansons à l'entour,
Toure-loure ;
Dansons à l'entour.

" Venez-y tous en survenants, (*bis*)
Sorciers, lézards, crapauds, serpents,
Toure-loure ;
Dansons à l'entour,
Toure-loure ;
Dansons à l'entour.

" Venez-y tous en survenants, (*bis*)
Impies, athées et mécréants,
Toure-loure ;
Dansons à l'entour,
Toure-loure ;
Dansons à l'entour. "

—





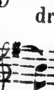
C'est dans la ville de Rouen. (*bis*)
Ils ont fait un pâté si grand,
L'entour tourloure,
Dansons à l'entour, tourlour,
Dansons à l'entoure.

Ils ont fait un pâté si grand, (*bis*)
Qu'ils ont trouvé un homm' dedans.
L'entour tourloure,
Dansons à l'entoure, etc.

Qu'ils ont trouvé un homm' dedans. (*bis*)
Ils ont trouvé encor' ben plus,
L'entour tourloure,
Dansons à l'entour, etc.

Ils ont trouvé encor' ben plus: (*bis*)
Ils ont trouvé un chat poilu !
L'entour tourloure,
Dansons à l'entour, tourlour,
Dansons à l'entoure.

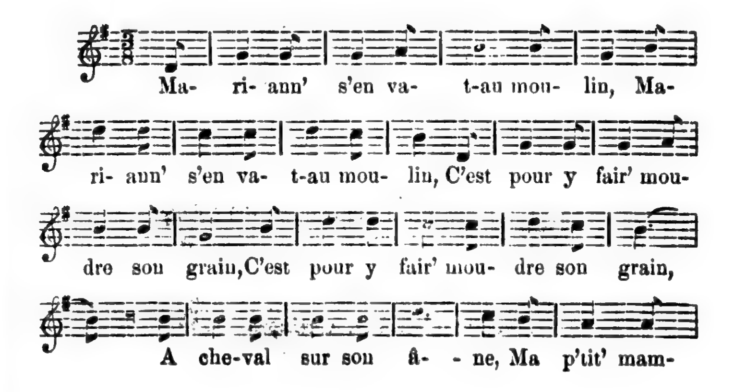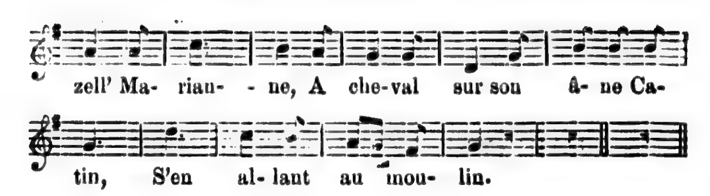




MARIANNE S'EN VA-T-AU MOULIN

Cette chanson est très connue en France où on la chante avec nombre de variantes, de même qu'en Canada. Dans les versions françaises se trouve le mot : "Martin" auquel nous avons substitué : "Catin." On y trouve aussi la locution : "Elle monte sur son âne," au lieu de : "A cheval sur son âne." Le fait est que nos campagnards ne savent pas parler pertinemment des ânes, qu'ils ne connaissent, pour la plupart, que par tradition. On sait que les ânes n'ont jamais pu se propager en Canada ; ce qui, comme le disait naguère un grave professeur d'histoire, est assez consolant, après tout.

—





Mariann' s'en va-t-au moulin, *(bis)*
C'est pour y fair' moudre son grain; *(bis)*
A cheval sur son âne,
Ma p'tit' mamzell' Marianne,
A cheval sur son âne Catin,
S'en allant au moulin.

Le meunier, qui la voit venir, *(bis)*
S'empresse aussitôt de lui dire:
—Attachez-donc votre âne,
Ma p'tit' mamzell' Marianne,
Attachez-donc votre âne Catin,
Par derrièr' le moulin.

Pendant que le moulin marchait, *(bis)*
Le loup tout à l'entour rôdait. *(bis)*
Le loup a mangé l'âne,
Ma p'tit' mamzell' Marianne,
Le loup a mangé l'âne Catin,
Par derrièr' le moulin.

Mariann' se mit à pleurer. *(bis)*
Cent écus d'or lui a donnés *(bis)*
Pour acheter un âne,
Ma p'tit' mamzell' Marianne,
Pour acheter un âne, Catin,
En r'venant du moulin.

Son père qui la voit venir (*bis*)
Ne put s'empêcher de lui dire : (*bis*)
—Qu'avez-vous fait d' votre âne,
Ma p'tit' mamzell' Marianne,
Qu'avez-vous fait d' votre âne Catin,
En allant au moulin ?

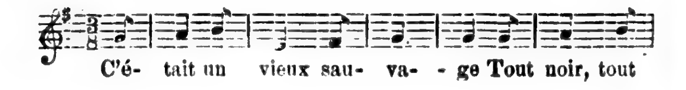
—C'est aujourd'hui la Saint-Michel, (*bis*)
Que tous les ân's changent de poil. (*bis*)
J' vous ramèn' le même âne,
Ma p'tit' mamzell' Marianne,
J' vous ramèn' le même âne, Catin,
Qui m' porta au moulin.
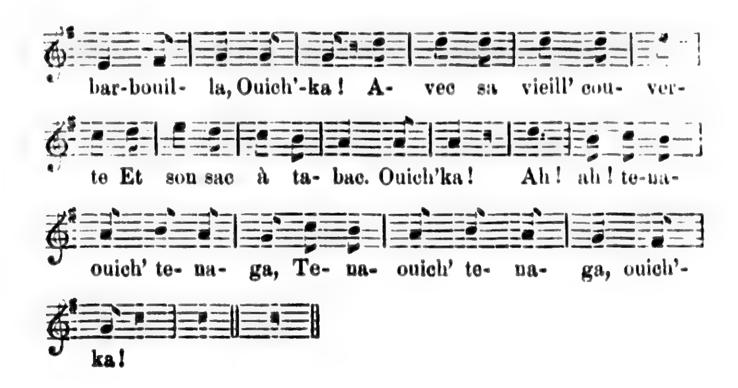
TENAOUICHE TENAGA, OUICH' KA!

Si j'étais de la force de M. Ernest Renan, je découvrirais sans doute un sens profond dans les mots : *Tenaouiche tenaga, ouich'ka!* qui composent le refrain de ces couplets, et j'en tirerais des conséquences d'une belle perfidie entourée de miel, aux acclamations des badauds émerveillés de ma science profonde. Mais comme je suis loin d'être d'une pareille force, j'avouerai tout bonnement que je n'entends rien à ce baragouin.

Au reste, ces mots étranges ne sont, probablement, que de l'*imitation* de sauvage, comme savent en faire tous les jeunes enfants, et comme j'en ai entendu faire souvent moi-même par mes petits camarades, lorsque, imitant l'homme des bois dans son commerce avec les blancs, ils se vendaient gravement entre eux le fruit de leur dernière chasse : *dix mille* peaux de castors, *cent mille* orignaux, *cinq cents mille* caribous, représentés par des jointées de noisettes, de bluets ou de cerises à grappes.

La deuxième version de cette chanson, que l'on verra plus loin, est à mon sens, très-intéressante. Ce n'est rien autre chose qu'une variante canadienne de Malbrough. Le *tenaouiche* et les vieux sauvages sont placés là pour la couleur locale.





C'était un vieux sauvage
Tout noir, tout barbouilla,
Ouich'ka !
Avec sa vieill' couverte
Et son sac à tabac.
Ouich' ka !
Ah! ah ! tenaouich' tenaga,
Tenaouch' tenaga, ouich' ka !

Avec sa vieill' couverte
Et son sac à tabac.
Ouich' ka !
—Ton camarade est more,
Est mort et enterra.
Ouich' ka !
Ah ! ah ! tenaouich' tenaga,
Tenaouich' tenaga, ouich' ka !

Ton camarade est more,
Est mort et enterra.
Ouich' ka !
C'est quatre vieux sauvages
Qui port'nt les coins du drap.
Ouich' ka !
Ah ! ah ! tenaouich' tenaga.
Tenaouich ! tenega, ouich' ka !

C'est quatre vieux sauvages
Qui port'nt les coins du drap,
Ouich' ka!
Et deux vieill's sauvagesses
Qui chant'nt le *libera*.
Ouich' ka!
Ah! ah! tenaouich' tenaga,
Tenaouich' tenega, ouich' ka!

—

Autre version recueillie par M. J. A. Malouin:

Mon mari est en guerre,
Ne sait s'il reviendra
Ouich'ka!
Ell' monta dans sa chambre,
Si haut qu'ell' put monta
Ouich'ka!
Ah! ah! tenaouich' tenaga,
Tenaouich' tenega, ouich'ka!

Regard' par la fenêtre
Pour voir son beau pagea.

—Ah! dis-moi donc beau page,
Quell' nouvelle apporta?

—Les nouvell's que j'apporte
Tes doux yeux pleurera.

Ton mari il est mort,
Et mort et enterra!

Il fut porté en terre
Par quatre-z-officias.

Trois, quatre vieux sauvages
Portaient les coins du drap.

Et deux vieilles sauvagesses
Chantaient le *libera*.

LA FILLE DU ROI D'ESPAGNE
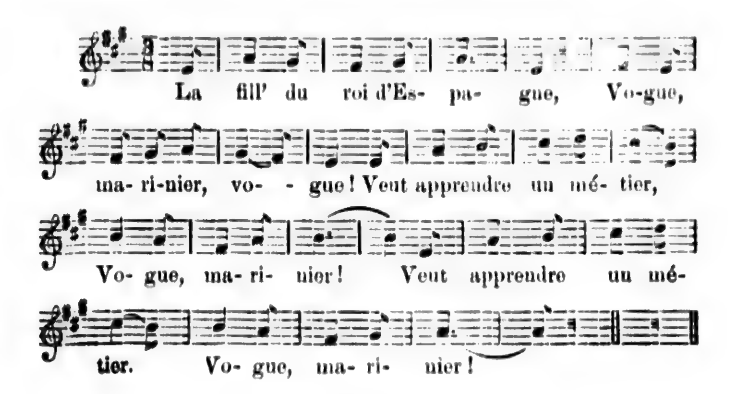
Si, au lieu de "La fille du roi d'Espagne," la chanson disait : "La fille des empereurs d'Autriche," on pourrait peut-être y voir une allusion à l'adresse de la reine Marie Antoinette, qui, dans son jardin du Petit Trianon, à Versailles, se livrait à des habitudes de fermière. Mais les paysans ne savent pas faire de ces malices-là.

La musique l'emporte de beaucoup sur les paroles, dans cette chanson. Confessons toutefois que ces couplets où il est dit que la fille d'un roi veut apprendre "à battre la lessive," sont d'une naïveté qui fait sourire mais qui ne choque pas. Au reste, pour quiconque connait le peuple à fond, cette manière de faire parler une princesse comme une paysanne n'offre rien d'étrange. Il est plus d'une naïveté de ce genre dans les contes populaires : dans celui de *Jean l'Sot*, par exemple, où le héros dit à son fils :

Tu vas aller chez le roi ; tu lui diras : "Bonjour monsieur le roi. Papa vous fait bien ses compliments; il demande si vous voudriez lui prêter votre demi-minot !"

M. J. Bujeaud, dans ses *Chants et Chansons des provinces de l'Ouest*, donne une version de cette chanson dans laquelle la "fille du roi d'Espagne" casse d'abord son *badras* (battoir), puis laisse tomber son anneau à la mer. Le reste de la chanson est comme notre version d'*Isabeau s'y promène*. L'air donné par M. Bujeaud ne ressemble

pas au nôtre. Une autre version de cette chanson, donnée par M. de Beaurepaire (*C'est sur le pont de Nantes*), se chante avec le refrain que nous connaissons ici : *Vogue, beau marinier.*



La fill' du roi d'Espagne,
Vogue, marinier, vogue !
Veut apprendre un métier,
Vogue, marinier !
Veut apprendre un métier.
Vogue, marinier !

A battre la lessive,
Vogue, marinier, vogue !
La battre et la couler,
Vogue, marinier !
La battre et la couler.
Vogue, marinier !
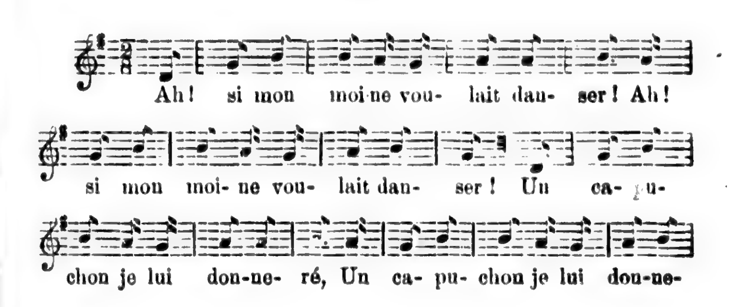




AH ! SI MON MOINE VOULAIT DANSER !
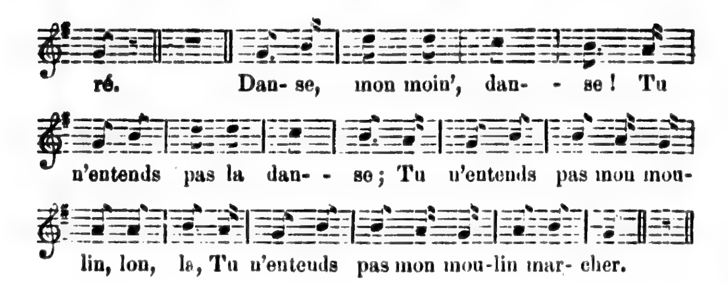
Le mot "moine" n'est guère connu dans son acception ordinaire par nos habitants de la campagne, qui ne donnent ce nom qu'au petit jouet de bois appelé en France : "toupie d'Allemagne."

Moine est aussi le nom d'un meuble de bois, inconnu dans ce pays, dans lequel on suspend un réchaud rempli de braise et dont on se sert pour bassiner le lit. Ce meuble est quelquefois formé d'un cylindre de bois, creusé et doublé en tôle, dans lequel on introduit un fer chaud.

Le proverbe : *Faute d'un moine l'abbaye ne manque pas*, veut dire que l'absence d'une personne attendue ne doit pas empêcher une partie de plaisir d'avoir lieu ou une affaire de se conclure. On sait que cette autre proverbe : *L'habit ne fait pas le moine*, signifie qu'il ne faut pas juger des gens par l'apparence ; qu'un vêtement pauvre est souvent porté par un homme de mérite.

—





Ah ! si mon moine voulait danser ! (*bis*)
Un capuchon je lui lui donn ré (rais) (*bis*)
Danse, mon moin', danse !
Tu n'entends pas la danse,
Tu n'entends pas mon moulin, lon, la,
Tu n'entends pas mon moulin marcher.

Ah ! si mon moine voulait danser ! (*bis*)
Un ceinturon je lui donnerais ! (*bis*)
Danse, etc.

Ah ! si mon moine voulait danser ! (*bis*)
Un chapelet je lui donnerais. (*bis*)
Danse, etc.

Ah ! si mon moine voulait danser ! (*bis*)
Un froc de bur' je lui donnerais. (*bis*)
Danse, etc.
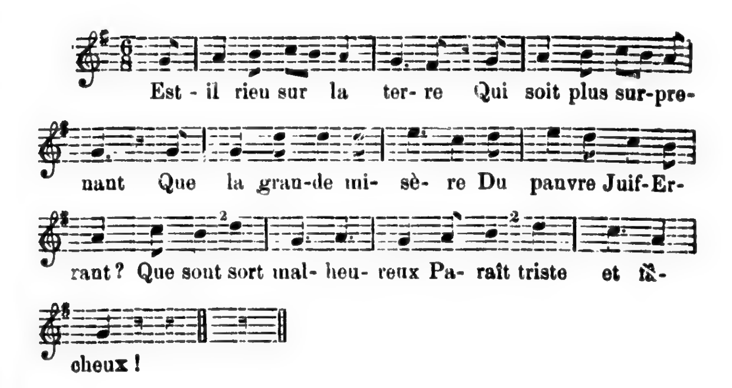
Ah ! si mon moine voulait danser ! (*bis*)
Un beau psautier je lui donnerais. (*bis*)
Danse, etc.

S'il n'avait fait vœu de pauvreté ! (*bis*)
Bien d'autres chos' je lui donnerais. (*bis*)
Danse, mon moin', danse !
Tu n'entends pas la danse,
Tu n'entends pas mon moulin, lon, la,
Tu n'entends pas mon moulin marcher.

LE JUIF-ERRANT

Cette belle complainte du *Juif-Errant* se chante sur un air qui n'a pas la prétention d'en faire oublier les paroles, mais qui, à la longue, et surtout lorsqu'on l'entend chanter par des gens du peuple, finit par toucher. Cette triste mais belle allégorie est en grande partie oubliée aujourd'hui, même dans nos campagnes.

—



Est-il rien sur la terre
Qui soit plus surprenant
Que la grande misère
Du pauvre Juif-Errant ?
Que son sort malheureux
Paraît triste et fâcheux!

Un jour près de la ville
De Bruxell's, en Brabant,
Des bourgeois fort dociles
L'accostèr' en passant :
Jamais ils n'avai'nt vu
Un homme si barbu !

Son habit, tout difforme
Et très-mal arrangé,
Leur fit croir' que cet homme
Etait fort étranger ;
Portant comme ouvrier,
D'vant lui un tablier.

On lui dit : Bonjour maître,
De grâce accordez-nous
La satisfaction d'être
Un moment avec vous ;
Ne nous refusez pas,
Tardez un peu vos pas.

—Messieurs, je vous proteste
Que j'ai bien du malheur :
Jamais je ne m'arrête
Ni ici, ni ailleurs ;
Par beau ou mauvais temps
Je marche incessamment.

—Entrez dans cette auberge,
Vénérable vieillard ;
D'un pot de bière fraîche
Vous prendrez votre part ;
Nous vous régalerons
Le mieux que nous pourrons.

—J'accepterais de boire
Deux coups avecque vous,
Mais je ne puis m'asseoire :
Je dois rester debout.
Je suis en vérité
Confus de vos bontés.

—Ah! de savoir votre âge
Nous serions fort curieux;
A voir votre visage,
Vous paraissez bien vieux;
Vous avez bien cent ans,
Vous montrez bien autant.

—La vieillesse me gêne;
J'ai bien dix-huit cents ans.
Chose sûre et certaine,
Je passe encore douze ans:
J'avais douze ans passé
Quand Jésus-Christ est né.

—N'êtes-vous point cet homme
De qui l'on parle tant?
Que l'Ecriture nomme
Isa'c; le Juif-Errant?
De grâce, dites-nous,
Si c'est sûrement vous.

—Isaac Laquedemme
Pour nom me fut donné;
Né à Jérusalemme,
Ville bien renommée.
Oui, c'est moi, mes enfants,
Qui suis le Juif-Errant!

Juste ciel, que ma ronde
Est pénible pour moi!
Je fais le tour du monde
Pour la cinquième fois!
Chacun meurt à son tour,
Et moi je vis toujours!

Je traverse les merres,
Les rivièr's, les ruisseaux,

Les forêts, les déserres,
Les moutagn's, les côteaux,
Les plaines, les vallons :
Tous chemins me sont bons.

J'ai vu dedans l'Europe
Ainsi que dans l'Asie,
Des bataill's et des chocques
Qui coûtai'nt bien des vies :
Je les ai traversés
Sans y être blessé.

J'ai vu dans l'Amérique,
C'est une vérité,
Ainsi que dans l'Afrique
Grande mortalité :
La mort ne me peut rien,
Je m'en aperçois bien.

Je n'ai point de ressource
En maison ni en bien ;
J'ai cinq sous dans ma bourse,
Voilà tout mon moyen ;
En tous lieux, en tous temps
J'ai ai toujours autant.

—Nous pensions comme un songe
Le récit de vos maux ;
Nous traitions de mensonges
Tous vos plus grands travaux :
Aujourd'hui nous voyons
Que nous vous méprenions.

Vous étiez donc coupable
De quelque grand péché
Pour que Dieu tout aimable
Vous ait tant affligé ?
Dites-nous l'occasion
De cette punition.

—C'est ma cruelle audace
Qui cause mon malheur ;
Si mon crime s'efface,
J'aurai bien du bonheur :
J'ai traité mon Sauveur
Avec trop de rigueur.

Sur le mont du Calvaire
Jésus portait sa croix ;
Il me dit, débonnaire,
Passant devant chez moi :
" Veux-tu bien, mon ami,
Que je repose ici ? "

Moi, brutal et rebelle,
Je lui dis sans raison :
" Otes-toi, criminelle,
De devant ma maison ;
Avance et marche donc,
Car tu me fais affront ! "

Jésus, la bonté même,
Me dit en soupirant :
" Tu marcheras toi-même
Pendant plus de mille ans !
Le dernier jugement
Finira ton tourment."

De chez moi, à l'heur' même,
Je sortis bien chagrin ;
Avec douleur extrême
Je me mis en chemin.
De ce jour-là je suis
En marche jour et nuit.

Messieurs, le temps me presse ;
Adieu la compagnie ;
Grâce à votr' politesse !
Je vous en remercie :
Je suis trop tourmenté
Quand je suis arrêté.

J'AI FAIT UNE MAITRESSE

On aimera à lire ici une notice de M. LaRue sur cette charmante poésie populaire :

" Dans la *Revue Contemporaine* de 1863, (31 octobre,) on peut lire une savante critique par M. Adrien Donnodevie, des œuvres en langue provençale du célèbre poète Mistral. M. Donnodevie nous donne la traduction française d'un des chants du jeune poète, pour lequel le savant critique ne saurait trouver trop d'éloges. Laissons le parler lui-même.

...." Le troisième chant nous fait assister à une assemblée " joyeuse et babillarde de jeunes filles réunies au mas de Micocoules, " et occupées à dépouiller des cocons ; elles parlent de leurs amours, " de leurs projets ; elles font des châteaux......en Provence, rap- " pellent les beaux souvenirs du pays. Taven, la sorcière, raconte " la curieuse légende du pâtre de Lubéron ; plus espiègle que les " autres, Norade découvre à demi le secret de Mireille ; celle-ci " rougit, mais s'en défend, et dit que plutôt que d'avoir un mari, " elle aimerait mieux se faire nonne dans un couvent : " Oh ! oh ! " s'écrient les jeunes filles, c'est comme Magali, Magali qui échappa " à l'amour par mille subterfuges, qui se faisait pampre, oiseau qui " vole, rayon qui brille, et qui pourtant, tomba amoureuse à son " tour." Et sur les instances de ses compagnes, Nore, la belle " chanteuse, se met à dire la ravissante aubade de Magali. Cette " chanson est-elle l'œuvre propre du poète, ou en a-t-il trouvé l'idée " et quelques fragments dans la mémoire populaire, et l'a-t-il très- " habilement arrangé ? c'est ce que nous ne pouvons décider.".....

" Or, c'est ce qu'il est très-facile de décider : il suffit pour cela, de mettre en regard quelques strophes de la chanson provençale avec quelques couplets d'une de nos chansons populaires canadiennes." (*Foyer Canadien*, année 1865, p. 72.)

Voici une traduction de l' " aubade " de *Mirèio* du poëte Mistral :

" O Magali ! ma tant aimée—Mets la tête à ta fenêtre—Ecoute un peu cette aubade de tambourins et de violons—Le ciel est là-haut plein d'étoiles—Le vent est tombé—Mais les étoiles pâliront en te voyant.

—" Pas plus que du murmure des branches—De ton aubade je me soucie—Mais je m'en vais dans la mer blonde—Me faire anguille du rocher.

" O Magali ! si tu te fais—Le poisson de l'onde—Moi, le pêcheur je me ferai—Je te pêcherai.

" Oh ! mais si tu te fais pêcheur—Quand tu jetteras tes filets—Je me ferai l'oiseau qui vole—Je m'envolerai dans les landes.

" O Magali, si tu te fais—l'oiseau de l'air—Je me ferai, moi, le chasseur—Je te chasserai.

—" Aux perdreaux aux becs fins,—Si tu viens tendre tes lacets,—Je me ferai l'herbe fleurie,—Et me cacherai dans les prés vastes.

—" O Magali ! si tu te fais—La marguerite,—Je me ferai, moi, l'eau limpide,—Je te rafraîchirai.

—" Si tu te fais l'onde limpide,—Je me ferai, moi, le grand nuage,—Et promptement je m'en irai ainsi—En Amérique, là-bas, bien loin.

—" O Magali ! si tu t'en vas—Aux lointaines Indes,—Je me ferai, moi, le vent de mer, —Je te porterai.

—" Si tu te fais le vent marin,—Je fuirai d'un autre côté,—Je me ferai l'échappée ardente—Du grand soleil qui fond la glace.

—" O Magali ! si tu te fais—Le rayon de soleil, —Je me ferai, moi, le vert lézard,—Je te boirai.

—" Si tu te rends la salamandre—Qui se cache dans le hallier,—Je me rendrai, moi, la lune blanche qui, dans la nuit, —Eclaire les sorciers.

—" O Magali ! si tu te fais—Lune sereine,—Je me ferai, moi, belle brume,—Je t'envelopperai.

"—Va, poursuivant, cours, cours,—Jamais tu ne m'atteindras,—Moi de l'écorce d'un grand chêne—Je me vêtirai dans la forêt sombre.

" O Magali ! si tu te fais—L'arbre des mornes,—Je me ferai, moi, la touffe de lierre,—Je t'embrasserai.

" Si tu veux m'embrasser,—Tu ne saisiras qu'un vieux chêne...—Je me ferai blanche nonnette—Du monastère du grand Saint-Blaise.

" O Magali ! si tu te fais—Nonnette blanche,—Moi, prêtre à confesse,—Je t'entendrai.....................................

—" Si du couvent tu passes les portes,—Tu trouveras toutes les nonnes—Autour de moi, errantes,—Car en suaire tu me verras.

" O Magali ! si tu te fais—La pauvre morte,—Adoncques je me ferai la terre : Là, je t'aurai !
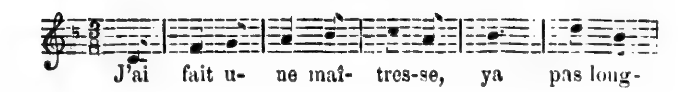
—" A présent, je commence enfin à croire—Que tu ne me parles pas en riant : Voici mon annelet de verre—Pour souvenir, beau jouvenceau.
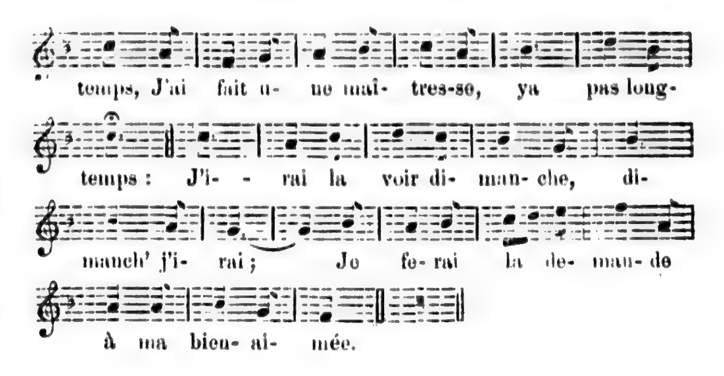
—" O Magali ! tu me fais du bien......Mais, dès qu'elles t'ont vu,—O Magali ! vois les étoiles—Comme elles ont pâli ! "

La délicieuse musique que Gounod a écrite sur cette donnée de Mistral, est bien connue à Québec.

On chante en France, dans le Bourbonnais, une version de cette chanson qui diffère à peine de notre version canadienne, quant aux paroles. Il me semble évident que que notre air n'est pas l'air primitif, car le rhythme de la poésie ne se plie que difficilement à celui de la mélodie ; de là ces syllabes ajoutées : " Si tu te mets docteur*e*.... Je me metterai sœur*e*," etc. Je ne connais pas l'air de la version bourbonnaise.

—





J'ai fait une maîtresse, ya pas longtemps. (*bis*)
J'irai la voir dimanche, dimanch' j'irai ;
Je ferai la demande à ma bien-aimée.

Ah ! si tu viens dimanche, j'n'y serai pas ; (*bis*)
Je me metterai biche dans un beau champ ;
De moi tu n'auras pas de contentement.

Ah ! si tu te mets biche dans un beau champ, (*bis*)
Je me mettrai chasseure, j'irai chasser ;
Je chasserai la biche ma bien-aimée.

Si tu te mets chasseure pour me chasser, (*bis*)
Je me metterai carpe, dans un étang :
De moi tu n'auras pas de contentement.

Ah ! si tu te mets carpe dans un étang, (*bis*)
Je me mettrai pêcheure pour te pêcher :
Je pêcherai la carpe, ma bien-aimée.

Si tu te mets pêcheure pour me pêcher, (*bis*)
Je me mettrai malade dans un lit blanc :
De moi tu n'auras pas de contentement.

Si tu te mets malade dans un lit blanc, (*bis*)
Je me mettrai docteure pour te soigner :
Je soignerai la belle, ma bien-aimée.

Si tu te mets docteure pour me soigner, (*bis*)
Je me metterai sœure dans un couvent,
De moi tu n'auras pas de contentement.

Ah ! si tu te mets sœur dans un couvent, (*bis*)
Je me mettrai prêcheure ; j'irai prêcher ;
Je prêcherai le cœur de ma bien-aimée.

Si tu te mets prêcheure pour me prêcher, (*bis*)
Je me mettrai soleille, au firmament :
De moi tu n'aura pas de contentement.

Si tu te mets soleille au firmament, (*bis*)
Je me mettrai nuage pour te cacher :
Je cacherai la belle, ma bien-aimée.
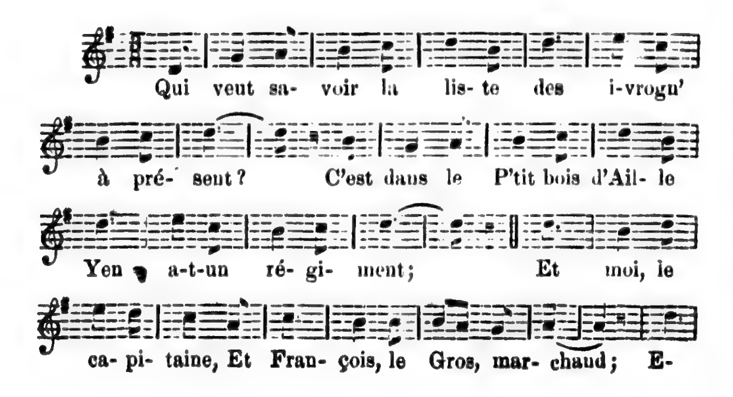
Si tu te mets nuage pour me cacher, (*bis*)
Je me mettrai saint Pierre, au paradis :
Je n'ouvrirai la porte qu'à mes bons amis.
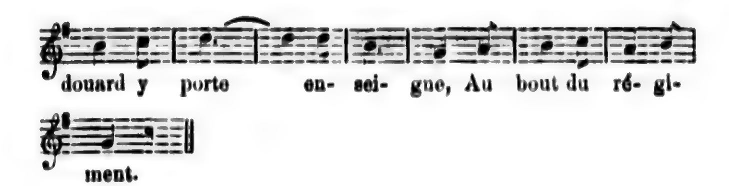
LE P'TIT BOIS D'L'AIL

Le *beau chanteux* qui a fait la chanson du *P'tit bois d'l'ail* a évidemment voulu la *mener* sur l'air de *J'ai fait une maîtresse*, mais il lui aura été plus facile de changer un peu la forme de la strophe, dès le premier couplet; de là altération dans la mélodie.

Les paroles de cette chanson sont tout-à-fait *couleur locale*, et, partant, elles sont précieuses à recueillir.

" Le petit bois de l'ail " est le nom d'un concession de la paroisse du Cap-Santé. C'est là qu'est né notre artiste-peintre M. le chevalier Falardeau.





Qui veut savoir la liste
Des ivrogn' à présent ?
C'est dans le P'tit bois d'l'Aille
Yen a-t-un régiment ;
Et moi le capitaine,
Et François le Gros, marchand ;
Edouard y porte enseigne
Au bout du régiment.

Par un dimanche au soir
M'en allant promener,
Et moi et puis François,
Tous deux de compagnée,
Chez le bonhomm' Gauthier
Nous avons 'té veiller ;
Je vais vous raconter
Le tour qui m'est arrivé.

J'y allumai ma pipe
Comm' c'était la façon,
Disant quelques paroles
Aux gens de la maison.
Je dis à Délima :
—Me permettriez-vous
De m'éloigner des autres
Pour m'approcher de vous ?

—Ah ! oui, vraiment, dit-elle,
Avec un grand plaisir.
Tu es venu ce soir
C'est seul'ment pour en rire ;

Tu es trop infidèle
Pour me parler d'amour;
T'as ta p'tit' Jérémie
Que tu aimes toujours.

Revenons au bonhomme
Qu'est dans son lit couché,
Criant à haute voix :
—" Lima, va te coucher!
Les gens de la campagne,
Des ville' et des faubourgs,
Retirez-vous d'icite
Car il fait bientôt jour!"

J'n'attends pas qu'on me l'dise
Pour la seconde fois,
Et je dis à François :
T'en viens-tu quand et moi (avec moi)?
Bonsoir ma Délima,
Je file mon chemin!
Je m'en allais nu-tête,
Mon chapeau à la main.
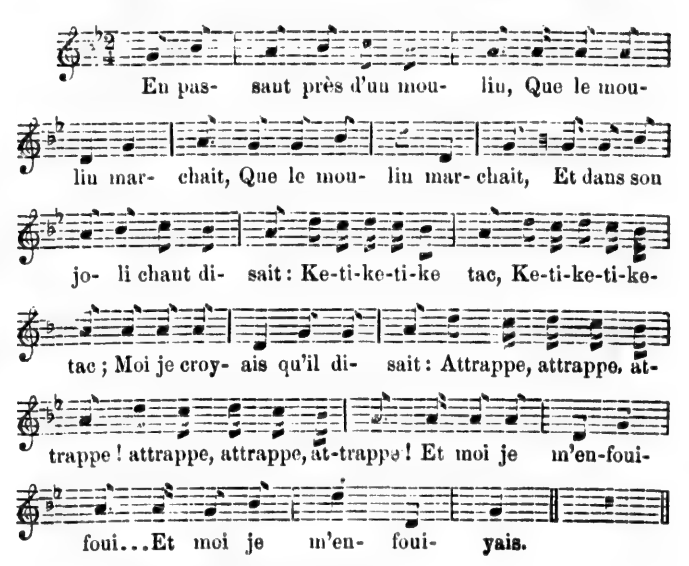
Va t'en faire tes plaintes
A monsieur le curé;
Dis-lui que sa paroisse
Est tout bouleversée;
Dis-lui que sa paroisse
Est sans dessus dessous,
Que dans le P'tit bois d'Aille
On n'y voit qu' des gens soûls.

On dit que je suis fier,
Ivrogne et paresseux.
Du vin dans ma bouteille
J'en ai ben quand je veux;
On ne voit point de graisse
Figer sur mon capot;
Il est toujours ben net-te
Quoiqu'il ne soit pas beau.

ET MOI JE M'ENFOUIYAIS

Cette chanson, dont la morale profonde n'échappera à personne, se chante en France, dans la Vendée et dans le Cambresis. Voir les *Chants et Chansons* de M. Bujeaud, page 50 (*Le peureux*), et l'ouvrage déjà cité de MM. Durieux et Bruyelle, page 202 (*Les remords*).

J'ai recueilli cet air dans le comté de Kamouraska.



En passant près d'un moulin,
Que le moulin marchait, (*bis*)
Et dans son joli chant disait :
Ketiketiketac, ketiketiketac ;

Moi je croyais qu'il disait :
Attrappe, attrappe, attrappe ! attrappe, attrappe, attrappe !
Et moi je m'enfoui-foui....
Et moi je m'enfouiyais.

En passant près d'un' prairie,
Que les faucheurs fauchaient, (*bis*)
Et dans leur joli chant disaient :
Ah ! l'beau faucheur ! ah ! l'beau faucheur !
Moi je croyais qu'ils disaient :
Ah ! v'là l'voleur ! ah ! v'là l'voleur !
Et moi je m'enfoui-foui....
Et moi je m'enfouiyais.

En passant près d'une église,
Que les chantres chantaient, (*bis*)
Et dans leur joli chant disaient :
Alleluia ! Alleluia !
Moi je croyais qu'ils disaient :
Ah ! le voilà ! ah ! le voilà !
Et moi je m'enfoui-foui....
Et moi je m'enfouiyais.

En passant près d'un poulailler,
Que les poules chantaient, (*bis*)
Et dans leur joli chant disaient :
Coucouricou, coucouricou ;
Moi je croyais qu'ell's disaient :
Coupons-y l'cou ! coupons-y l'cou !
Et moi je m'enfoui-foui....
Et moi je m'enfouiyais.

DANS MA MAIN DROITE JE TIENS ROSIER

Les *danses rondes* tenaient autrefois une place considérable dans les amusements populaires. Voici comment s'exécute celle dont la musique est notée ci-dessous :

Les jeunes gens se tiennent tous par la main, formant un cercle, et se mettent à tourner autour du centre ; seuls les vieux parents *font tapisserie* et veillent au decorum. Le plus vieux ou le meilleur chanteur de la bande entonne alors :

Dans ma main droite je tiens rosier....

les autres danseurs chantent aussi avec lui, *ad libitum*, mais en laissant toujours dominer la voix du soliste *obligato*. Au second couplet le chanteur fait passer au milieu du rond le jeune garçon ou la jeune fille qu'il tient de sa main droite, en disant :

Entrez en danse joli rosier....

puis, si les danseurs sont tous de la famille, il ajoute :

Et embrassez, manon lon la,
Et embrassez qui vous plaira....

mais s'il y a des étrangers dans la danse,—des *étranges*, comme on dit dans certaines localités,—on dit presque toujours :
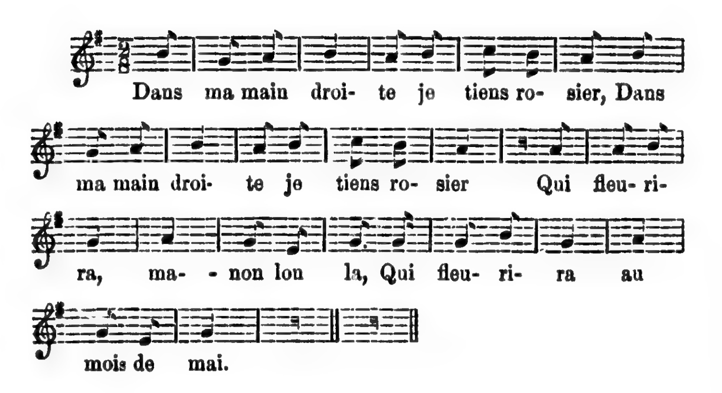
Et *saluez*, manon lon la,
Et *saluez* qui vous plaira.

Les danseurs s'arrêtent alors, puis, l'embrassade ou le

salut fait, on se met à tourner de nouveau ; celui qui était au centre de la chaîne passe à la gauche du chanteur, qui fait faire la même cérémonie à son nouveau voisin de droite ; et ainsi de suite jusqu'à ce que chaque danseur et chaque danseuse ait ainsi indiqué aux yeux de tous l'objet de sa prédilection.

Cette ronde est connue en France, dans l'Angoumois, le Poitou, le Saintonge et l'Aunis.

—



Dans ma main droite je tiens rosier, (*bis*)
Qui fleurira, manon lon la,
Qui fleurira au mois de mai.

Entrez en danse, joli rosier ! (*bis*)
Et embrassez (saluez) manon lon la,
Et embrassez (saluez) qui vous plaira.
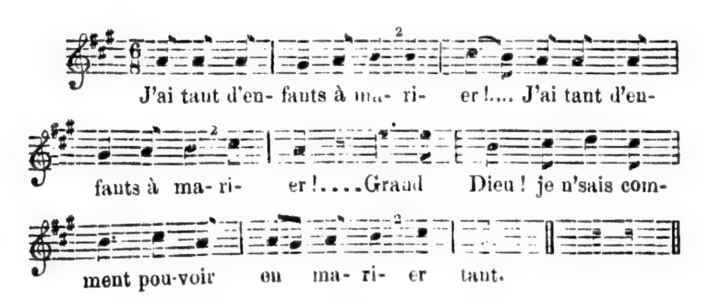
J'AI TANT D'ENFANTS A MARIER !

Cette jolie ronde se chante dans le nord et l'ouest de la France. Elle s'exécute de la même manière que la précédente ; seulement, lorsque le chanteur dit :

> **Faites le pot à deux anses ;**
> **Regardez comme l'on danse....**
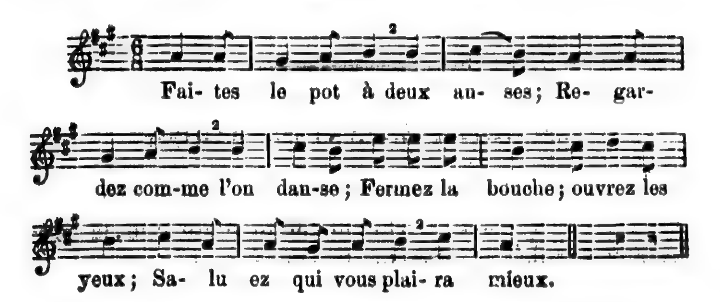
celui ou celle qui se trouve au centre de la chaîne lève les coudes et se met les poings sur les côtés.

—



J'ai tant d'enfants à marier !
J'ai tant d'enfants à marier !
Grand Dieu ! je n'sais comment
Pouvoir en marier tant.

Mademoiselle, on parle à vous ;
On dit que vous aimez beaucoup.
Si c'est vrai que vous aimez,
Entrez dans la danse, entrez !
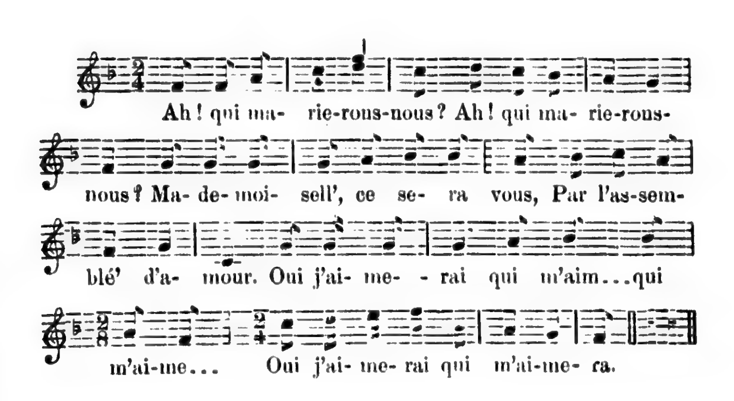


Faites le pot à deux anses ;
Regardez comme l'on danse ;
Fermez la bouche ; ouvrez les yeux ;
Saluez qui vous plaira mieux.

AH ! QUI MARIERONS-NOUS ?

Ici deux des danseurs passent au milieu du rond et se font mutuellement saluts et révérences. Cette ronde est fort gracieuse, comme danse et comme musique. On la chante en France, dans le Cambrésis.

—



Ah ! qui marierons-nous ? (*bis*)
Mademoisell', ce sera vous,
Par l'assemblé' d'amour.
Oui j'aimerai qui m'aim....qui m'aime....
Oui j'aimerai qui m'aimera.

'Lui donn'rons pour époux ? (*bis*)
Mon doux monsieur, ce sera vous,
Par l'assemblé' d'amour.
Oui j'aimerai, etc.

Amour, saluez-vous! (*bis*)
Saluez-vous cinq ou six coups,
Par l'assemblé' d'amour.
Oui j'aimerai, etc.

Amours, retirez-vous! (*bis*)
Retirez-vous chacun chez vous,
Par l'assemblé' d'amour.
Oui j'aimerai qui m'aim....qui m'aime....
Oui j'aimerai qui m'aimera.

J'AI TROUVÉ LE NIQUE DE LIÈVRE

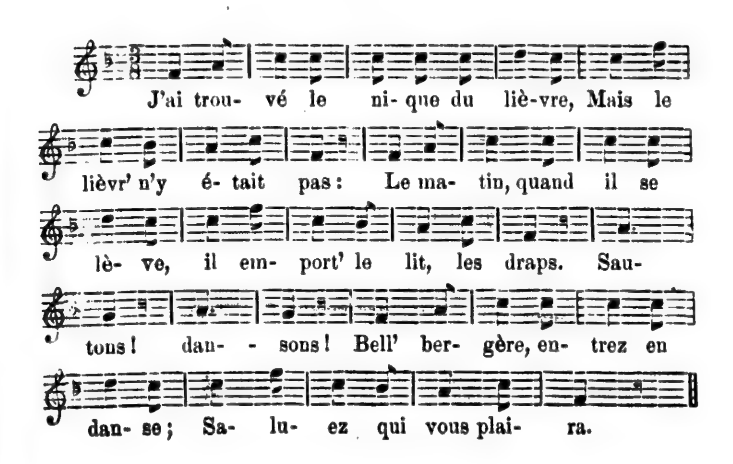
Encore une ancienne ronde. Elle se danse comme *Dans ma main droite je tiens rosier;* la seule différence est qu'aux mots :

> **Sautons !**
> **Dansons !....**

chacun saute à qui mieux mieux.

Cette ronde a été plaisamment parodiée dans une tragédie-bouffe intitulée : *Le Défricheur de langues,* dirigée contre les écrivains de *La Ruche littéraire,* et dont on a attribué avec raison la paternité à MM. J. C. Taché et F. A. H. LaRue. Le docteur Wells a aussi contribué à cette satire ; il en a écrit *un vers,* et ce n'est pas le moins bon de la pièce.

—



J'ai trouvé le nique du lièvre,
Mais le lièvr' n'y était pas :
Le matin, quand il se lève,
Il emport' le lit, les draps.
Sautons !
Dansons !
Bell' bergère, entrez en danse ;
Saluez qui vous plaira !

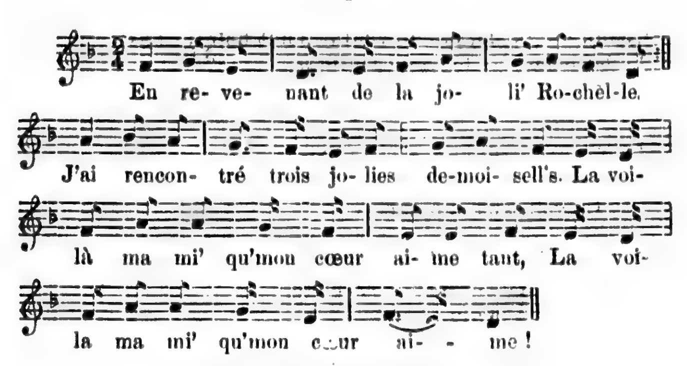
EN REVENANT DE LA JOLIE ROCHELLE

Vraie mélodie populaire, monotone, un peu triste dans sa joyeuseté et son allure antique.

Cette chanson est sans doute d'origine française. Je la note ici avec la pensée qu'elle éveillera peut être un doux souvenir dans le cœur de quelque cousin d'outre-mer.

" Quel est l'homme éclairé, a dit M. Scudo, quel est l'artiste devenu célèbre qui ne se rappelle la simple histoire, l'image naïve ou la mélodie rustique qui ont charmé son enfance et dont l'impression lui est restée ineffaçable, malgré tout ce que son goût a pu lui dire depuis contre ces bégayements de la muse populaire?....Tel grand compositeur qui remplit le monde du bruit de ses chefs-d'œuvre ne peut s'empêcher de rêver et de s'attendrir en écoutant le refrain plaintif qui lui apporte un souvenir du pays qui l'a vu naître."

—



En revenant de la joli' Rochelle, (*bis*)
J'ai rencontré trois jolies demoiselles.
La voilà ma mi' qu'mon cœur aime tant!
La voilà ma mi' qu'mon cœur aime!

J'ai rencontré trois jolies demoiselles; (*bis*)
J'ai point choisi, mais j'ai pris la plus belle.
La voilà ma mie, etc.

J'ai point choisi, mais j'ai pris la plus belle ; (*bis*)
J'l'y fis monter derrièr' moi, sur ma selle.
La voilà ma mie, etc.

J'l'y fis monter derrièr' moi, sur ma selle ; (*bis*)
J'y fis cent lieues sans parler avec elle.
La voilà ma mie, etc.

J'y fis cent lieues sans parler avec elle ; (*bis*)
Au bout des cent lieues, ell' me d'mandit à boire.
La voilà ma mie, etc.

Au bout des cent lieues, elle me d'mandit à boire ; (*bis*)
Je l'ai menée auprès d'une fontaine.
La voilà ma mie, etc.

Je l'ai menée auprès d'une fontaine ; (*bis*)
Quand ell' fut là, ell' ne voulut point boire.
La voilà ma mie, etc.

Quand ell' fut là, ell' ne voulut point boire ; (*bis*)
Je l'ai menée au logis de son père.
La voilà ma mie, etc.

Je l'ai menée au logis de son père ; (*bis*)
Quand ell' fut là, ell' buvait à pleins verres ;
La voilà ma mie, etc.

Quand ell' fut là, ell' buvait à pleins verres ; (*bis*)
A la santé de son père et sa mère.
La voilà ma mie, etc.

A la santé de son père et sa mère ; (*bis*)
A la santé de ses sœurs et ses frères.
La voilà ma mie, etc.

A la santé de ses sœurs et ses frères ; (*bis*)
A la santé d'celui que son cœur aime.
La voilà ma mi' qu'mon cœur aime tant,
La voilà ma mi' qu'mon cœur aime !

MARIANSON, DAME JOLIE

La complainte de Marianson doit être fort ancienne. On y respire le moyen âge à pleins poumons....—non pas le moyen-âge dans ce qu'il a de bon, mais dans ses faiblesses, et tel qu'on a presque toujours le soin de le représenter.

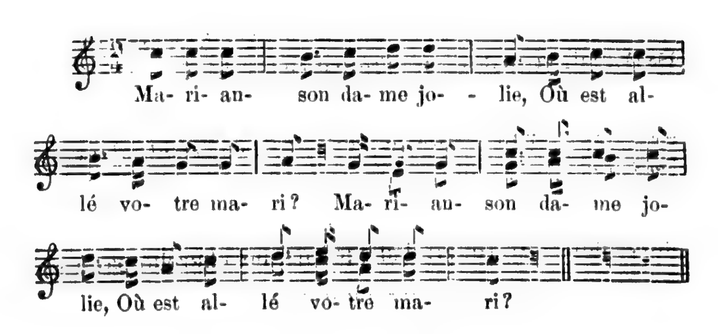
Que le mal, qui est de tous les siècles, ait existé, dans le moyen-âge, chez ces peuples de l'Europe nouvellement conquis à la foi et à peine sortis du paganisme et de la barbarie, nul ne songe à le nier. Mais il y a cette différence entre le mal de ces temps-là et le mal d'aujourd'hui que celui-ci est organisé, qu'il s'étale au grand jour, qu'il se glorifie lui-même, qu'il appelle héroïsme, vertu, justice, l'assassinat, la spoliation, l'injustice; qu'il nie l'autorité divine; que, par la bouche de ses sociétés secrètes, il proclame ce principe: que *la paix de l'âme réside dans la négation de Dieu;* tandis que celui-là n'est qu'une défaillance passagère, souvent très grave et très-blâmable sans doute, mais qui rougit d'elle-même, ne cherche pas à se propager, et à laquelle survit toujours la foi.

Au moyen-âge, l'action du christianisme s'exerçait sur une société qui, je le répète, sortait de la barbarie. Ce que ces siècles ont produit de bon venait surtout du christianisme; ce qu'ils ont produit de mauvais venait surtout de la barbarie; mais l'organisation sociale créée par l'Eglise, avec ses mille moyens de protéger les faibles,

avec ses corporations et ses confréries, était réellement admirable, et conduisait les peuples de l'Europe et la société chrétienne en général au plus grand bonheur terrestre qui se puisse imaginer. Le jour où l'on consentira à retourner aux "corporations" du moyen-âge, la "question ouvrière" sera résolue.

Tout cela n'empêche pas que le mari de *Marianson, dame jolie*, ait fait un bien mauvais coup; mais il en a déjà demandé pardon....Le récit cependant eût été plus complet et la couleur de l'époque mieux gardée si la complainte en eût fait un frère de la Merci, se vouant volontairement à l'esclavage pour expier son crime.

—



—Marianson, dame jolie,
Où est allé votre mari? } *(bis)*

—Mon mari est allé-z-en guerre,
Ah! je ne sais s'il reviendra. } *(bis)*

--Marianson, dame jolie,
Prêtez-moi vos anneaux dorés. } *(bis)*

—Il sont dans l'coffre, au pied du lit ; } (*bis*)
Ah ! prends les clefs et va les qu'ri'. }

—Bel orfèvrier, bel orfèvrier, } (*bis*)
Faites-moi des anneaux dorés. }

Qu'ils soy-ent faits aussi parfaits, } (*bis*)
Comm' les ceuz' de Marianson. }

Quand il a eu ses trois anneaux, } (*bis*)
Sur son cheval est embarqué. }

Le premier qu'il a rencontré, }
C'était l'mari d'Marianson. }

—Ah ! bonjour donc, franc cavalier; } (*bis*)
Quell' nouvell' m'as-tu apportée ? }

—Ah ! des nouvell's je n'en ai pas, } (*bis*)
Que les ceuz' de Marianson. }

—Marianson, dame jolie, } (*bis*)
Ell' m'a été fidèle assez. }

—Oui, je le crois, je le décrois : } (*bis*)
Voilà les anneaux de ses doigts. }

—Tu as menti ! franc cavalier : } (*bis*)
Ma femme m'est fidèle assez. }

Sa femm' qu'était sur les remparts, } (*bis*)
Et qui le voit venir là-bas : }

—Il est malade ou bien faché, } (*bis*)
C'est une chos' bien assurée. }

Ah ! maman, montre-lui son fils : } (*bis*)
Ça lui réjouira l'esprit. }

—Ah ! tiens, mon fils, voilà ton fils. } (*bis*)
Quel nom donn'ras-tu à ton fils ? }

—A l'enfant je donn'rai un nom, } (*bis*)
A la mère, un mauvais renom. }

A pris l'enfant par le maillot,
Trois fois par terre il l'a jeté. } (*bis*)

Marianson, par les cheveux,
A son cheval l'a-t-attachée. } (*bis*)

Il a marché trois jours, trois nuits,
Sans regarder par derrièr' lui. }

Au bout des trois jours et trois nuits,
A regardé par derrièr' lui. } (*bis*)

—Marianson, dame jolie,
Où son les anneaux de tes doigts ? } (*bis*)

—Ils sont dans l'coffre, au pied du lit;
Ah ! prends les clefs et va les qu'ri'. } (*bis*)

Il n'eut pas fait trois tours de clef,
Ses trois anneaux d'or a trouvés. } (*bis*)

—Marianson, dame jolie,
Quel bon chirurgien vous faut-il ? } (*bis*)

—Le bon chirurgien qu'il me faut,
C'est un bon drap pour m'ensev'lir. } (*bis*)

—Marianson, dame jolie,
Votre mort m'est-elle pardonnée ? } (*bis*)

—Oui ma mort vous est pardonnée,
Non pas la cell' du nouveau-né.... } (*bis*)

—

ADAM ET EVE

Une des strophes de cette complainte, celle où un Rédempteur est promis à nos premiers parents, rappelle la belle et pieuse légende du Crâne d'Adam ou du Calvaire :

"........Les soldats, en plantant la croix dans le sol, l'ont disposée de sorte que le divin crucifié tourne le dos à Jérusalem, et étend ses bras vers les régions de l'occident. Le Soleil de la vérité se couche sur la ville déicide, et se lève en même temps sur la nouvelle Jérusalem, sur Rome, cette fière cité, qui a la conscience de son éternité, mais qui ignore encore qu'elle ne sera éternelle que par la Croix.

" L'arbre du salut, en plongeant dans la terre, a rencontré une tombe ; et cette tombe est celle du premier homme. Le sang rédempteur coulant le long du bois sacré descend sur un crâne desséché ; et ce crâne est celui d'Adam, le grand coupable dont le crime a rendu nécessaire une telle expiation. La miséricorde du Fils de Dieu vient planter sur ces ossements endormis depuis tant de siècles le trophée du pardon, pour la honte de Satan, qui voulut un jour faire tourner la création de l'homme à la confusion du Créateur. La colline sur laquelle s'élève l'étendard de notre salut s'appelait le Calvaire, nom qui signifie un Crâne humain ; et la tradition de Jérusalem porte que c'est en ce lieu que fut enseveli le père des hommes et le premier pécheur. Les saints Docteurs des premiers siècles ont conservé a l'Eglise la mémoire d'un fait si frappant ; saint Basile, saint Ambroise, saint Jean Chrysostôme, saint Epiphane, saint Jérôme, joignent leur témoignage à celui d'Origène si voisin des lieux ; et les traditions de l'iconographie chrétienne s'unissant à celles de la piété, on a de bonne heure adopté la coutume de placer, en mémoire de ce grand fait, un crâne humain au pied de l'image du Sauveur en croix." (Dom Guéranger, *Année liturgique*, cinquième section, page 541.)

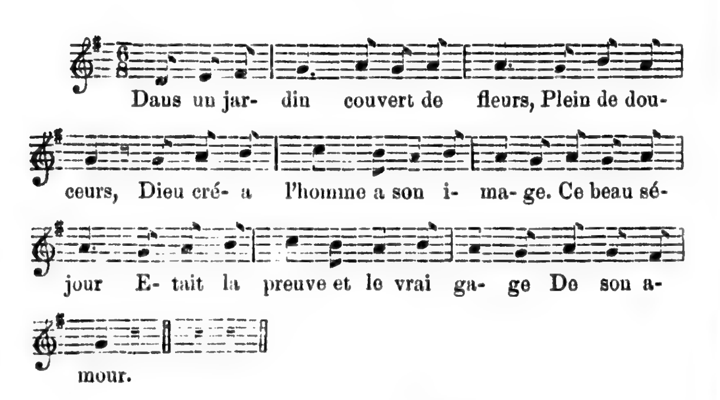
Voici les quelques lignes que M. Champfleury consacre

à la complainte d'*Adam et Eve* dans ses *Chansons populaires des provinces de France :*

" *Dans un jardin couvert de fleurs* est une complainte qu'une dame a entendu chanter à un pauvre dans les environs de Montpellier. C'est la complainte dans toute sa naïveté, avec ses mots touchants, avec sa musique douce et plaintive, avec ses puérilités, avec ses beaux vers quelquefois, avec sa poésie, quoi qu'en disent les poëtes."

M. Champfleury ne donne, dans son ouvrage, que les quatre premiers des vingt-trois couplets que l'on va voir ci-dessous. La mélodie recueillie par M. Wekerlin et publiée dans le même ouvrage, est semblable, presque note pour note, à celle que l'on chante en Canada.

—



Dans un jardin couvert de fleurs,
Plein de douceurs,
Dieu créa l'homme à son image.
Ce beau séjour
Etait la preuve et le vrai gage
De son amour.

Adam était assis tout seul
Sous un tilleul,
Etant couché sur l'herbe tendre,
Tranquillement,
Un doux sommeil vint le surprendre
Dans ce moment.

Pendant qu'il dort, son Créateur
Et son Auteur
Lui enl'va doucement un' côte
De son côté ;
En forma un' charmante femme
Rare en beauté.

Adam la voyant, s'écria :
Ah ! la voilà !
Ah ! la voilà celle que j'aime,
L'os de mes os ;
Donnez-moi-la, bonté suprême,
Pour mon repos.

Adam, père du genre humain,
Prit par la main
Eve, cette charmante belle,
Sa tendre épouse,
Devant Dieu se jette avec elle
A deux genoux.

Dieu bénit ce couple charmant
Dans le moment.
Un berceau tissu de verdure
Fut leur logis ;
De fleurs j'aime la bigarrure
De leur tapis.

Dieu prit Adam et le conduit
Auprès d'un fruit,
Lui disant : Mon fils, prend bien garde,
Ne touche pas
A ce beau fruit que tu regardes,
Crains le trépas.

De ce lieu je te fais le roi,
Tout est à toi.
Mais souviens-toi de ma défense
A l'avenir,
Et respect' l'arbre de science,
D'peur de mourir.

Adam prit Eve et lui montra
Cet arbre-là ;
Lui disant : Mon épous' chérie,
Garde-toi bien
De le toucher, je t'en supplie,
Pour notre bien.

Ev' s'étant écarté, un jour,
Dans un détour.
Le serpent rencontra la belle
Et lui parla.
Le discours qu'il eut avec elle
Cher nous coûta.

—Salut à la divinité !
Rare beauté,
Perle sans prix, vivante image
Du souverain,
L'ornement, le plus bel ouvrage
De ce jardin.

Je te ferai part d'un secret
Dans ce bosquet :
J'ai acquis de la connaissance

De ce beau fruit;
Viens donc, tu sauras la science
Qu'il en produit.

Mange ce fruit délicieux,
Ouvre les yeux!
La friande cueillit la pomme:
Elle en mangea;
Elle en porta à son cher homme
Qui s'affligea.

—Ah! malheureuse, d'où viens-tu?
Je suis perdu!
Quel est ce fruit? où donc est l'arbre?
Montre-le moi!....
Mon cœur devient froid comme marbre;
Dis-moi pourquoi!

—Adam, Adam, entends ma voix,
Sors de ce bois!
Dis-moi donc pourquoi tu te caches;
Quelle raison....
Et ne crois-tu pas que je sache
Ta trahison?

—Mon Créateur, j'ai reconnu
Que j'étais nu;
Mais mon Auteur, mon divin Maître,
En vérité,
J'ai honte de faire connaître
Ma nudité.

—Approche-toi, monstre infernal,
Auteur du mal.
Si tu as détruit l'innocence,
Dis-moi pourquoi!....

Je vais prononcer la sentence :
    Ecoute-moi !

"T'as servi d'organe au démon :
    Point de pardon !
La terre pour ta nourriture
    Tu mangeras ;
L'homme, dans sa juste colère,
    T'écrasera.

"Tu n'as pas écouté ma loi,
    Femme, pourquoi ?
Mène une vie pénitente ;
    Dans ma rigueur,
Tu souffriras, lorsqu' t'enfant'ras,
    De grand' douleurs.

"Adam, tu mangeras ton pain
    Avec chagrin.
Va cultiver la terre ingrate ;
    Sors de ce lieu !
Et n'attends plus que je te flatte :
    Je suis ton Dieu."

Je te fais mes derniers adieux
    Les larm's aux yeux,
Jardin charmant, heureux parterre !....
    Quel triste sort !
Je m'en vais cultiver la terre
    Jusqu'à la mort !

Un ange vint le consoler
    Et lui parler,
Lui annonçant que le Messie
    Viendrait un jour

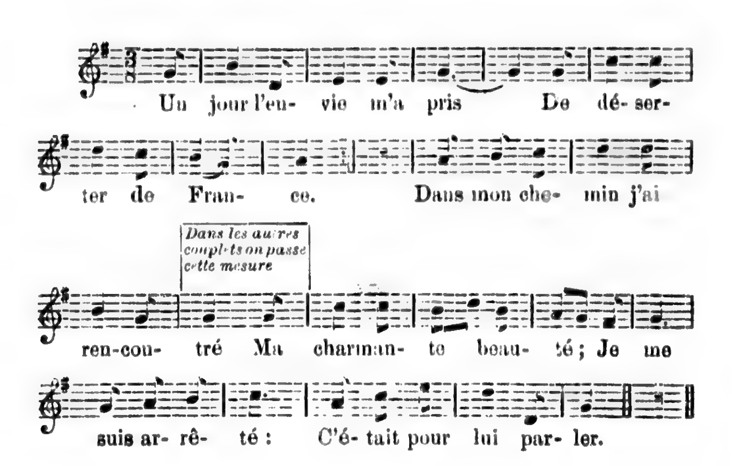
Naître de la Vierge Marie,
Pour leur amour.

Enfin le temps si désiré
Est arrivé.
Dieu touché de notre misère,
Envoie son Fils.
Et voilà le fruit salutaire
Qu'il a promis.

—

UN JOUR L'ENVI' M'A PRIS DE DÉSERTER DE FRANCE

Une fort belle chanson ; très ancienne, très-militaire, et partant toute française.



Un jour l'envi' ma pris } (*bis*)
De déserter de France. }
Dans mon chemin j'ai rencontré
Ma charmante beauté ;
Je me suis arrêté :
C'était pour lui parler.

Je vois venir, là-bas, } (*bis*)
Ah ! cinq ou six gendarmes. }
J'ai mis mon habit bas,

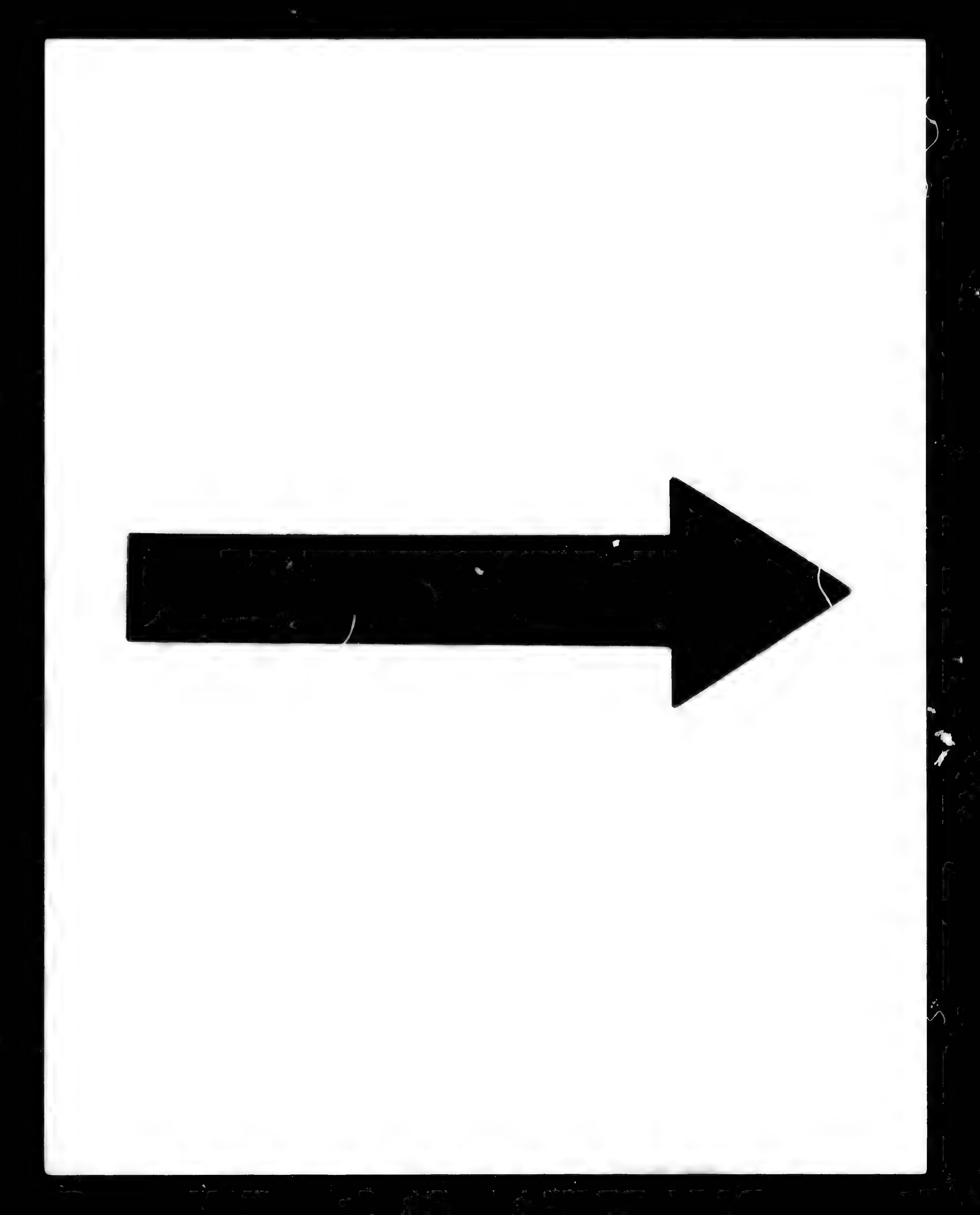
Mon sabre-z-à la main;
Je me suis battu là
Comme un vaillant soldat.

Le premier que je tuai, } *(bis)*
Ce fut mon capitaine.
Mon capitaine est mort,
Et je m'en souci' fort;
Il est mort en ce jour:
Demain sera mon tour.

Ils m'ont pris, ils m'emmènent, } *(bis)*
C'est à la citadelle.
Mon procès fut jugé
Par quatre grenadiers :
C'est d'être fusillé
Ou bien d'être tranché !

—Tirez-moi droit au cœur } *(bis)*
Ou bien dans la cervelle.
Celui qui m'aimera,
Droit au cœur tirera,
Pour me faire mourir
Sans me fair' trop souffrir

Ils l'ont pris, ils l'emmènent, } *(bis)*
C'est à la Place d'Armes.
Lui ont bandé les yeux
Avec un mouchoir blanc....
Je me suis écrié :
La belle est sans amant!....



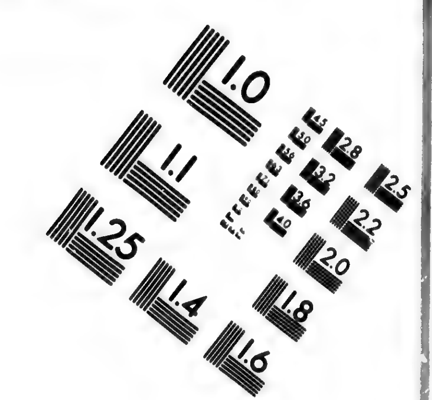
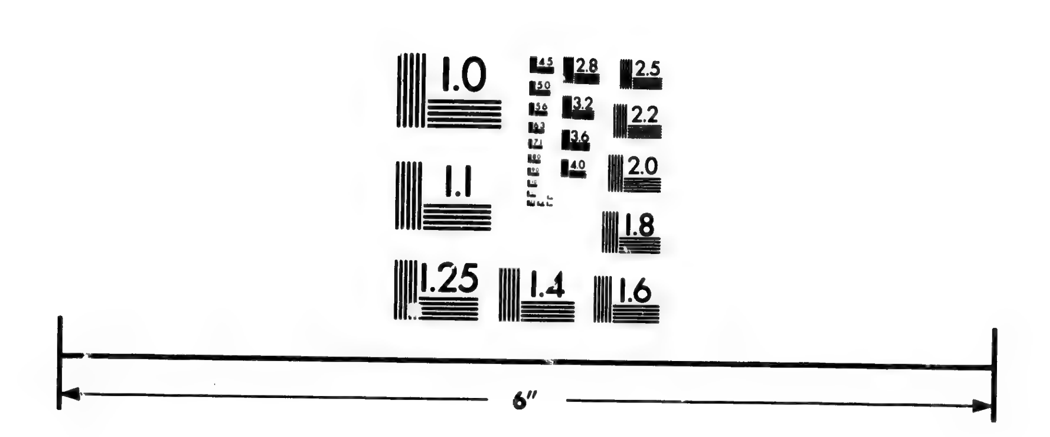
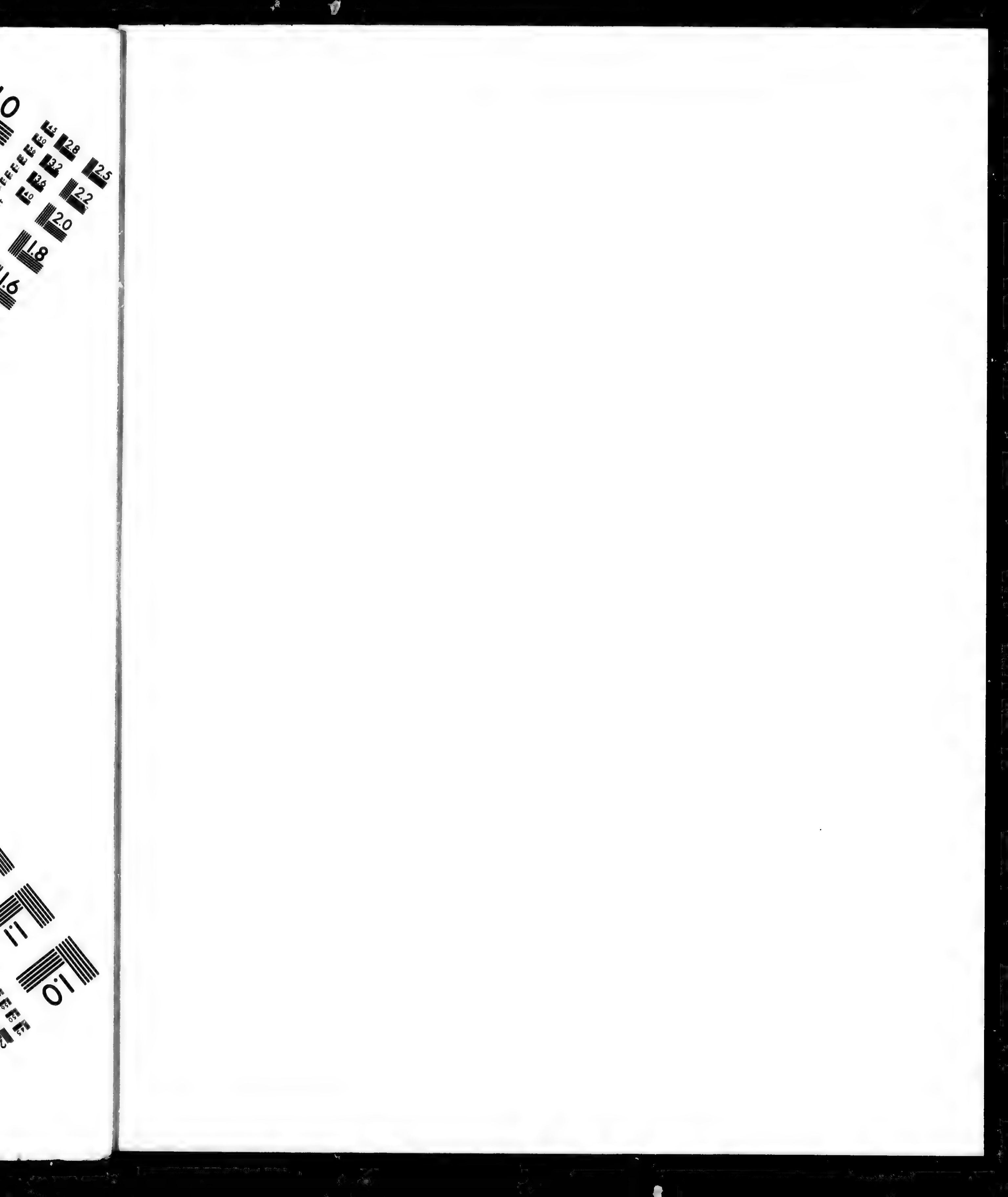


IMAGE EVALUATION
TEST TARGET (MT-3)





DANS PARIS YA-T-UNE BRUNE PLUS BELLE QUE LE JOUR

Cette jolie légende se chante dans le midi de la France, en patois provençal. (Voir les *Chants populaires et historiques de la Provence*, recueillis et annotés par M. D. Arbaud, page 133, vol. 1.) On la chante aussi en langue française dans les départements de l'ouest. Dans les versions données par M. Bujeaud (*La vielle d'argent*) et par M. Arbaud (*Liseto*), les ravisseurs ne se font pas cavaliers mais mendiants, et aussi un peu troubadours, car ils jouent d'une *vielle d'argent* ou d'une *viole endorée*. Le tout se termine avec l'enlèvement. Le charmant couplet que nous chantons ici :

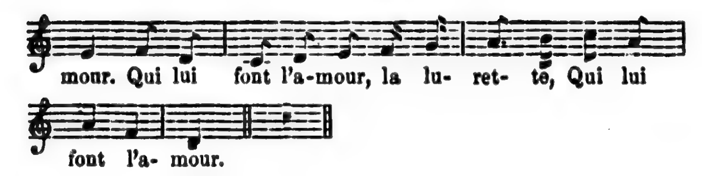
> Si vous m'aviez mariée
> A l'âge de quinze ans, etc.

fait défaut dans les deux versions françaises.

Notre air canadien, un des plus beaux et des plus caractéristiques de ce recueil, l'emporte aussi de beaucoup sur ceux de ces deux versions. Il appartient au premier mode authentique de la tonalité ancienne, ce qui n'ôte rien à son mérite.

—





Dans Paris ya-t-une brune
Plus bell' que le jour ;
Sont trois bourgeois de la ville
Qui lui font l'amour.
Qui lui font l'amour, la lurette,
Qui lui font l'amour.

Sont trois bourgeois de la ville
Qui lui font l'amour.
Ils se disaient l'un à l'autre :
Comment l'aurions-nous ?
    Comment, etc.

Ils se disaient l'un à l'autre :
Comment l'aurions-nous ?
Le plus jeun' se mit à dire :
Moi je sais le tour.
    Moi je sais, etc.

Le plus jeun' se mit à dire :
Moi je sais le tour :
Je me f'rai faire une selle
Avec tous ses atours.
    Avec, etc.

Je me f'rai faire une selle
Avec tous ses atours ;
Et j'irai de ville en ville
Toujours à son nom.
    Toujours, etc.

Et j'irai de ville en ville
Toujours à son nom.
—Enseignez-moi donc, mesdames,
Le chemin des grands.
Le chemin, etc.

—Enseignez-moi donc, mesdames,
Le chemin des grands.
Allez, allez donc, ma fille,
A ce pauvre passant.
A ce pauvre, etc.

Allez, allez donc, ma fille,
A ce pauvre passant;
Allez jusqu'à la barrière:
Revenez-vous-en.
Revenez, etc.

Allez jusqu'à la barrière:
Revenez-vous-en.
La fille était jeunette,
Elle a 'té plus avant.
Elle a 'té, etc.

La fillette était jeunette,
Elle a 'té plus avant;
Le galant qu'est fort adroitte
Lui a donné la main.
Lui a donné, etc.

Le galant qu'est fort adroitte
Dui a donné la main;
Il la prit et il l'emmène
Sur son cheval blanc.
Sur son cheval, etc.

Il la prit et il l'emmène
Sur son cheval blanc ;
Le cheval blanc qui les mène
Va plus raid' que le vent.
    Va plus raide, etc.

Le cheval blanc qui les mène
Va plus raid' que le vent.
—Adieu père et adieu mère,
Adieu tous mes parents !
    Adieu, etc.

Adieu père et adieu mère,
Adieu tous mes parents !
Si vous m'aviez mariée
A l'âge de quinze ans....
    A l'âge, etc.

Si vous m'aviez mariée
A l'âge de quinze ans,
Je ne s'rais point dans la ville
Avec tous ces brigands.
    Avec tous, etc.

Je ne s'rais point dans la ville
Avec tous ces brigands....
—Je n'suis point brigand, la belle,
Je suis votre amant.
    Je suis, etc.

Je n'suis point brigand, la belle,
Je suis votre amant.
Versez, versez, dans mon verre,
Dans mon verr', du vin.
    Dans mon verre, etc.

Versez, versez dans mon verre,
Dans mon verr', du vin.
A la santé de la belle
Et de son amant.
Et de son, etc.

A la santé de la belle
Et de son amant;
A son père et à sa mère
Et à tous ses parents.
Et à tous ses parents, la lurette,
Et à tous ses parents.

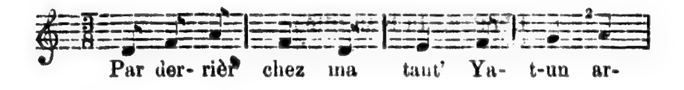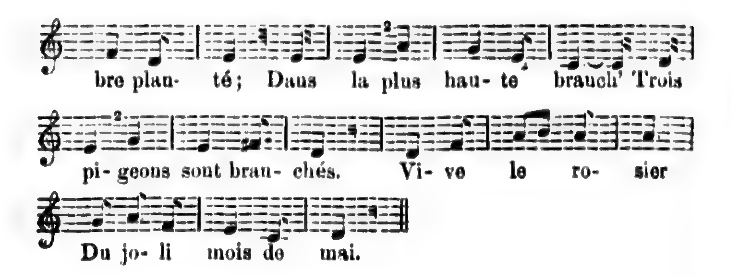


PAR DERRIÈRE CHEZ MA TANTE YA-T-UN ARBRE PLANTÉ

J'avoue que j'ai eu quelque mal à saisir le rhythme et le mode de cette mélodie étrange, promenée par une voix nasillarde et saccadée sur les degrés vermoulus de l'antique échelle grégorienne. Grâce à l'intervalle de seconde majeure descendante, entre *si* et *la*, quatorzième mesure, la mélodie qui déjà n'appartenait pas au mode mineur, à cause de l'absence de note sensible, s'en éloigne encore davantage. Mais voici une nouvelle étrangeté. Le musicien remarquera que la note *fa* est altérée par un dièse, dans la onzième mesure. Il y a ici modulation; ou plutôt, pour parler *le vieil langage d'autrefois*, il y a *muance*, c'est-à-dire transposition passagère d'un mode à un autre. Cette mélodie appartient donc au premier mode authentique (premier ton), avec *muance* dans le quatrième mode authentique ou dans le quatrième mode plagal (septième ou huitième ton).

Ces complets se chantant dans le Saintonge, l'Angoumois, l'Aunis et le Poitou, en français et en patois. Les airs français sont différents du nôtre.

—





Par derrièr' chez ma tante
Ya-t-un arbre planté;
Dans la plus haute branche
Trois pigeons sont branchés.
Vive le rosier
Du joli mois de mai.

Dans la plus haute branche
Trois pigeons sont branchés;
Ce sont trois demoiselles
Qui leur port'nt à manger,
Vive le rosier, etc.

Dans la plus haute branche
Trois pigeons sont branchés;
Ce sont trois demoiselles
Qui leur port'nt à manger.
Vive le rosier, etc.

Ce sont trois demoiselles
Qui leur port'nt à manger;
Un' leur porte du seigle,
L'autre, du bled pilé.
Vive le rosier, etc.

Un' leur porte du seigle,
L'autre, du bled pilé;
L'autre leur porte à boire
Dans un bassin doré.
Vive le rosier, etc.

L'autre leur porte à boire
Dans un bassin doré.
Le roi, par la fenêtre,
Les regardait passer.
Vive le rosier, etc.

Le roi, par la fenêtre,
Les regardait passer :
—Où vont-ell's, ces trois dames ?
Où vont-ell's s'promener?
Vive le rosier, etc.

Où vont-ell's, ces trois dames?
Où vont-ell's s'promener?
—Nous ne somm's point des dames,
Somm's fill's à marier.
Vive le rosier, etc.

Nous ne somm's point des dames,
Somm's fill's à marier.
Le roi prit la jeune,
Dans la dans' l'a menée.
Vive le rosier, etc.
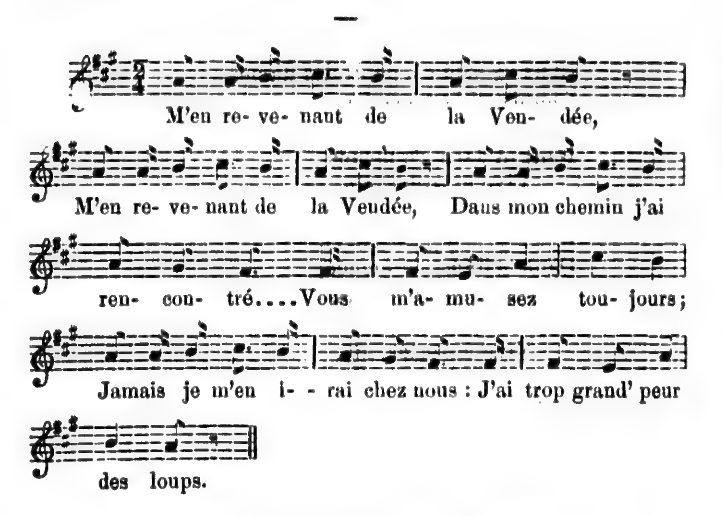
Le roi prit la plus jeune,
Dans la dans' l'a menée;
A chaque tour de danse
Il voulait l'embrasser,
Vive le rosier, etc.

A chaque tour de danse
Il voulait l'embrasser :
—Allez, allez, beau prince,
Allez plus loin chercher.
Vive le rosier
Du joli mois de mai.

J'AI TROP GRAND' PEUR DES LOUPS

Ce refrain et cette mélodie s'adaptent à plusieurs autres chansons. C'est là un genre de transposition assez à la mode à la campagne : ainsi on entend souvent chanter *A la claire fontaine* sur l'air et avec le refrain de *Gai lon la, gai le rosier*....etc., etc. *J'ai trop grand' peur des loups* est une chanson bien connue dans les environs de Québec. On la chante aussi dans le Poitou, en France. L'air poitevin est le même que le nôtre.

—



M'en revenant de la Vendée, (*bis*)
Dans mon chemin j'ai rencontré....
Vous m'amusez toujours;
J'amais je m'en irai chez nous :
J'ai trop grand' peur des loups.

Dans mon chemin j'ai rencontré, (*bis*)
Trois cavaliers fort bien montés.
Vous m'amusez, etc.

Trois cavaliers font bien montés, (*bis*)
Deux à cheval et l'autre à pied.
Vous m'amusez, etc.

Deux à cheval et l'autre à pied ; (*bis*)
Celui d'à pied m'a demandé....
Vous m'amusez, etc.

Celui d'à pied m'a demandé : (*bis*)
—Où irons-nous ce soir coucher ?
Vous m'amusez, etc.

Où irons-nous ce soir coucher ? (*bis*)
—Chez nous, monsieur, si vous voulez.
Vous m'amusez, etc.
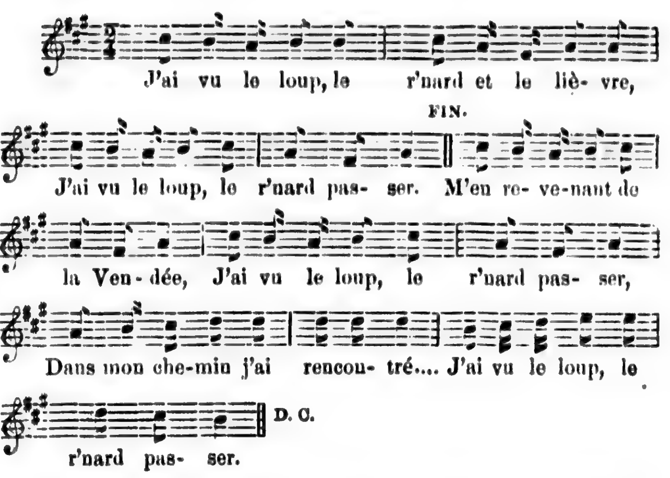
—Chez nous, monsieur, si vous voulez ; (*bis*)
Vous y trouv'rez un bon souper.
Vous m'amusez, etc.

Vous y trouv'rez un bon souper, (*bis*)
Et de bons lits pour vous coucher.
Vous m'amusez, etc.

Et de bons lits pour vous coucher. (*bis*)
Les cavaliers ont accepté.
Vous m'amusez toujours ;
Jamais je m'en irai chez nous :
J'ai trop grand' peur des loups.

J'AI VU LE LOUP, LE R'NARD PASSER

Ce refrain est connu par tout le pays. Il doit être conséquemment d'une certaine ancienneté. Comme le précédent, on l'ajuste souvent à d'autres couplets.



(Pour les autres paroles, voir *J'ai trop grand' peur des loups*)

JE LE MÈNE BIEN MON DÉVIDOI' !

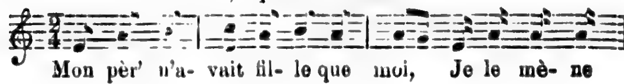
Lord Dalhousie, qui gouverna le Canada de 1820 à 1828, passait d'ordinaire les étés à Sorel, d'où il faisait de fréquentes excursions, en chaloupe, dans le pays environnant. Son élégante embarcation était montée par des bateliers portant un joli costume, la plupart anciens voyageurs du Nord-Ouest, rompus au métier, et, de plus, excellents chanteurs.
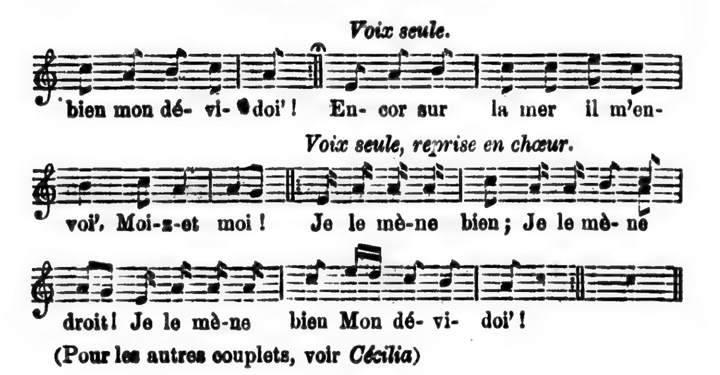
M. G***, du comté de Maskinongé, de qui j'ai recueilli *Je le mène bien mon dévidoi'*, me dit l'avoir entendu chanter, par ces bateliers, un jour que le gouverneur et son joyeux entourage remontaient une des rivières qui se jettent dans le lac Saint-Pierre. " Il me semble, me dit-il, voir encore leur fines rames peintes en rouge s'abaisser et se relever en cadence, et entendre leurs voix sonores :

Je le mène bien ;
Je le mène droit ;
Je le mène bien
Mon dévidoi' !...."

—

Voix seule, reprise en chœur.





(Pour les autres couplets, voir *Cécilia*)
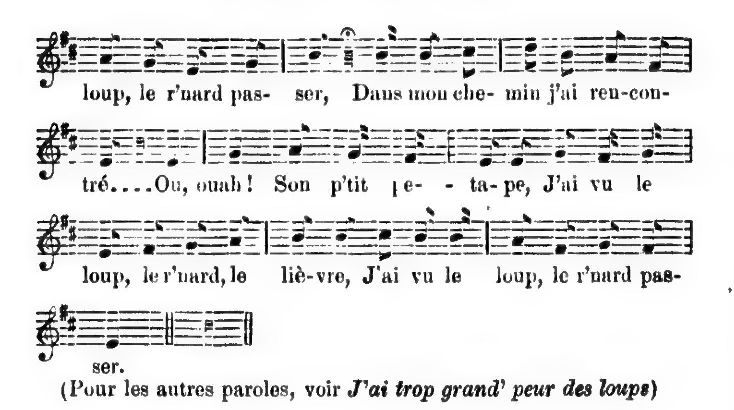
M'EN REVENANT DE SAINT-ANDRÉ

Cette mélodie appartient au premier mode authentique de la tonalité ancienne, et n'est pas en *mi mineur* comme on pourrait le supposer tout d'abord. En effet, la note *do* qui descend au *si*, dans la dixième mesure, étant dièse, il y a intervalle de ton entier entre les deux notes; or, dans la gamme descendante du mode mineur, il ne doit y avoir qu'un intervalle de demi-ton entre le sixième et le cinquième degré.

Mais la *finale* de ce premier mode authentique devrait être *ré;* ici elle est *mi*?—La mélodie, le mode, si on l'aime mieux, est en effet haussé d'un ton; mais c'est là une simple transposition, comme j'en ai déjà fait souvent dans ce travail, et que les musiciens comprendront aisément. Ils comprendront aussi que la clef, qui ne serait armée que d'un seul dièse si la mélodie était en *mi mineur*, doit être ici armée de deux dièses, pour mettre les différents degrés du mode antique dans une position analogue à celle qu'ils occuperaient s'ils étaient placés un ton plus bas,—à leur place naturelle,—et sans aucun signe d'altération à la clef.
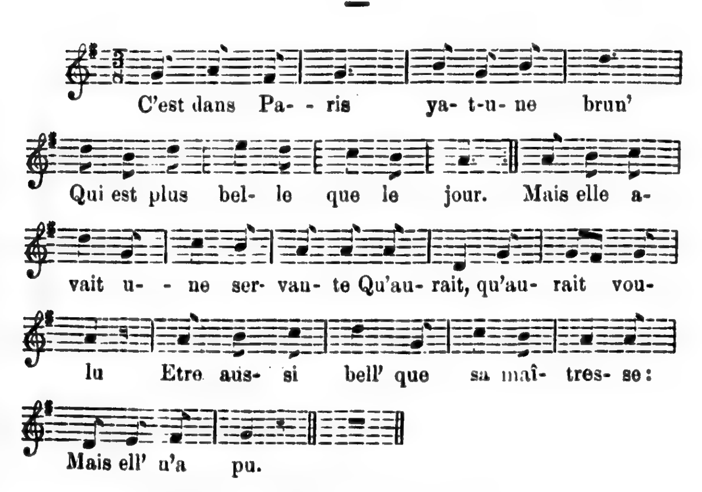
—





(Pour les autres paroles, voir ***J'ai trop grand' peur des loups***)

C'EST DANS PARIS YA-T-UNE BRUNE

Il s'agit d'une pauvre fille prise de vanité (ça se rencontre), et qui va se confier à un apothicaire dont les prescriptions ne manquent pas de perfidie.

La mélodie est bien ; la forme des vers, passable ; la morale, excellente.

Ces couplets se chantent dans l'ouest de la France. L'air français diffère complètement du nôtre, mais les paroles offrent à peine quelques légères variantes. L'expression " matin jour " se trouve aussi dans la version française.



C'est dans Paris ya-t-une brune } (*bis*)
Qui est plus belle que le jour. }
Mais elle avait une servante
Q'aurait, qu'aurait voulu
Etre aussi bell' que sa maîtresse :
Mais ell' n'a pu.

Ell' s'en va chez l'apothicaire : } (*bis*)
—Combien vendez-vous votre fard? }
—Nous le vendons par demi-onces :
C'est deux, c'est deux écus.
—Pesez-moi-z-en un demi-once :
Voilà l'écu.

—Quand vous serez pour vous farder, } (*bis*)
Prenez bien garde de vous mirer.... }
Vous éteindrez votre chandelle....
Barbouil....barbouillez-vous;
Le lendemain vous serez belle
Comme le jour.

Le lendemain, au matin jour, } (*bis*)
La belle a mis ses beaux atours; }
Elle a mis son beau jupon vert,
Son blanc, son blanc mantelet,
Pour aller faire un tour en ville,
S'y promener.

Dans son chemin, a rencontré } (*bis*)
Son joli tendre cavalier. }
—Où allez-vous, blanche coquette,
Tout' noir' tout' barbouillée ?
Vous avec la figur' plus noire
Que la ch'minée!

Ell ' s'en r'tourne à l'apothicaire : } (*bis*)
—Monsieur, que m'avez-vous vendu? }
—Je vous ai vendu du cirage
Pour vos, pour vos souliers :
Ç'appartient pas une servante
De se farder.
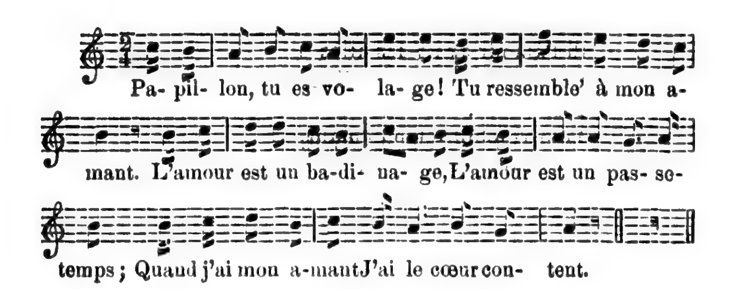
VARIANTE :

—J'vous ai vendu, blanche coquette,
Du noir, du noir à fumée:
Ç'appartient pas une servante
De se farder.

PAPILLON TU ES VOLAGE

Ce dialogue de deux amants qui se boudent ne manque pas de piquant. Il y a beaucoup de froideur dans ce *Monsieur*, ce *Mademoiselle*......Le beau rôle, reste évidemment à la jeune fille. Son apostrophe au papillon est tout à fait charmante.

—



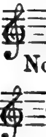
Papillon, tu es volage!
Tu ressemble' à mon amant.
L'amour est un badinage,
L'amour est un passe-temps;
Quand j'ai mon amant
J'ai le cœur content.

—Croyez-vous, mademoiselle,
Que je viens ici pour vous?
J'en ai d'autre', à ma demande,
Qui sont plus belles que vous.
Croyez-moi, mam'zelle,
Je me ris de vous.

—Monsieur, pour d'ingratitude,
Votre cœur n'en manque pas :
Vous avez souvent l'habitude,
Bien souvent changer d'appas.
Croyez-moi, monsieur,
N'y revenez pas.

—Croyez-vous, mademoiselle,
Que je pens' de revenir ?
J'estim' mieux vider bouteille
Avec un de mes amis.
Adieu mes amours !
Adieu mes plaisirs !

Si l'amour avait des aîles
Comme toi, beau papillon,
Il irait de ville en ville
Pour rejoindre mon amant,
Lui faire assavoir
De mes compliments.

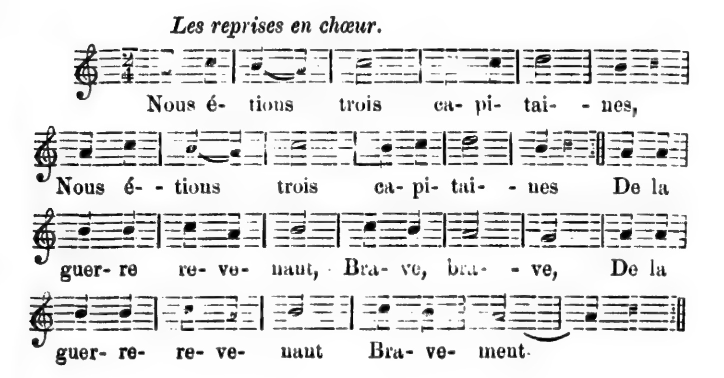


NOUS ÉTIONS TROIS CAPITAINES

Une des chansons favorites des élèves du collége de Nicolet,—du moins, autrefois. Elle n'était jamais oubliée dans les jours de liesse, mais surtout au retour des longues promenades du jeudi.

Pourquoi ces couplets si gais se chantent-ils dans le mode mineur ? " Dans tous les pays, a dit Châteaubriand, le chant naturel de l'homme est triste, lors même qu'il exprime le bonheur. Notre cœur est un instrument incomplet, une lyre où il manque des cordes, et où nous sommes forcés de rendre les accents de la joie sur le ton consacré aux soupirs."

—



Nous étions trois capitaines (*bis*)
De la guerre revenant,
Brave, brave,
De la guerre revenant
Bravement.

Nous entrâm's dans une auberge : (*bis*)
—Hôtesse, as-tu du vin blanc ?
Brave, brave,
Hôtesse, as-tu du vin blanc ?
Bravement.

Oui, vraiment, nous dit l'hôtesse ; (*bis*)
J'en ai du rouge et du blanc,
Brave, brave,
J'en ai du rouge et du blanc,
Bravement.

Hôtess', tire-nous chopine, (*bis*)
Chopinette de vin blanc,
Brave, brave,
Chopinette de vin blanc,
Bravement.

Quand la chopine fut bue, (*bis*)
Nous tirâm's trois écus blancs,
Brave, brave,
Nous tirâm's trois écus blancs,
Bravement.

— Grand merci ! nous dit l'hôtesse, (*bis*)
Revenez-y donc souvent,
Brave, brave,
Revenez-y donc souvent,
Bravement.
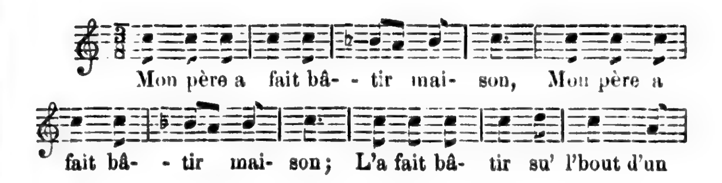
JE N'AI PAS DE BARBE AU MENTON, MAIS IL M'EN VIENT

Si l'héroïne de ces couplets se montre bien irrévérencieuse envers son père, la mélodie sur laquelle se chante sa rébellion n'est pas moins irrévérencieuse envers les règles de l'art musical.

Il est vraiment curieux pour un musicien d'entendre chanter avec tant d'aisance et de naturel, par des voix campagnardes, ces mélodies qui s'éloignent tant des règles établies. J'ai vu dernièrement un musicien (un musicien *avancé*) aux prises avec quelques mélodies populaires aussi caractéristiques que celle-ci, et qu'il se faisait fort d'harmoniser sans broncher. Il en faisait de belles !......De guerre lasse, et pour se consoler de son impuissance, il se leva du clavier en disant avec un beau dédain : *c'est du plain chant !*

Plusieurs variantes de cette chanson se chantent à la Rochelle et dans le Bas-Poitou.

—





Mon père a fait bâtir maison; (*bis*)
L'a fait bâtir su' l'bout d'un pont.
Le beau temps s'en va,
Le mauvais revient;
Je n'ai pas de barbe au menton
Mais il m'en vient.

L'a fait bâtir su' l'bout d'un pont. (*bis*)
—Mon père faites-moi-z-un don.
Le beau temps s'en va, etc.

Mon père faites-moi-z-un don; (*bis*)
Donnez-moi donc votre maison.
Le beau temps s'en va, etc.

Donnez-moi donc votre maison. (*bis*)
—Ma fille, promettez-moi donc....
Le beau temps s'en va, etc.

Ma fille promettez-moi donc (*bis*)
De n'jamais aimer les garçons.
Le beau temps s'en va, etc.

De n'jamais aimer les garçons. (*bis*)
—J'estim'rais mieux que la maison....
Le beau temps s'en va, etc.

J'estim'rais mieux que la maison (*bis*)
Serait en cendre et en charbons.
Le beau temps s'en va, etc.
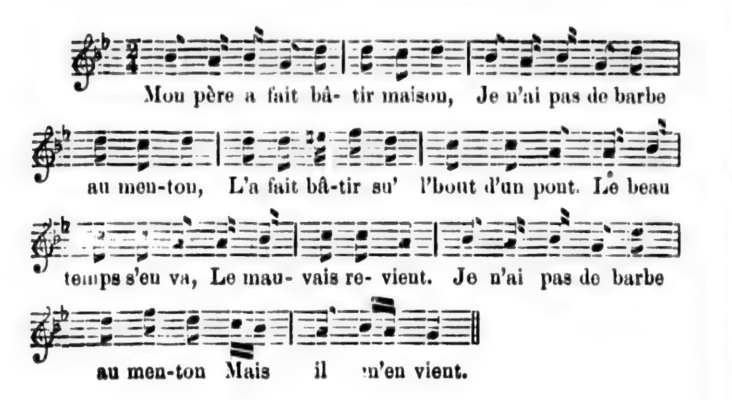
Serait en cendre et en charbons, (*bis*)
Et vous mon pèr' sur le pignon.
Le beau temps s'en va, etc.

Et vous mon pèr' sur le pignon : (*bis*)
Vous vous chaufferiez les talons.
Le beau temps s'en va,
Le mauvais revient ;
Je n'ai pas de barbe au menton
Mais il m'en vient.

JE N'AI PAS DE BARBE AU MENTON

(Autre air)

On chante aussi *Je n'ai pas de barbe au menton* sur l'air noté ci dessous et qui n'est autre que l'air noté page 64, mais un peu raccourci.



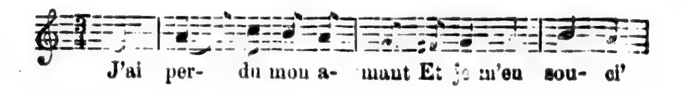
J'AI PERDU MON AMANT

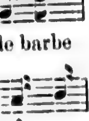
Deux sortes de rhythme nous sont familiers; l'un appelé *poétique*, qui se combine avec la mesure; l'autre appelé *prosaïque* ou *oratoire*, qui n'est entravé par aucune mesure et qui est le rhythme propre du plain-chant. J'examinerai plus loin, avec le lecteur, le caractère particulier de ces deux espèces de rhythme. En attendant, que l'on veuille bien remarquer ici que le rhythme de la mélodie notée ci-après se refuse complètement aux exigences d'une mesure uniforme, et que quelquefois même il semble vouloir s'affranchir de toute mesure pour se rapprocher du rhythme *oratoire*.

J'ai recueilli cette chanson dans le comté de Maskinongé, et ne l'ai entendu chanter nulle part ailleurs.
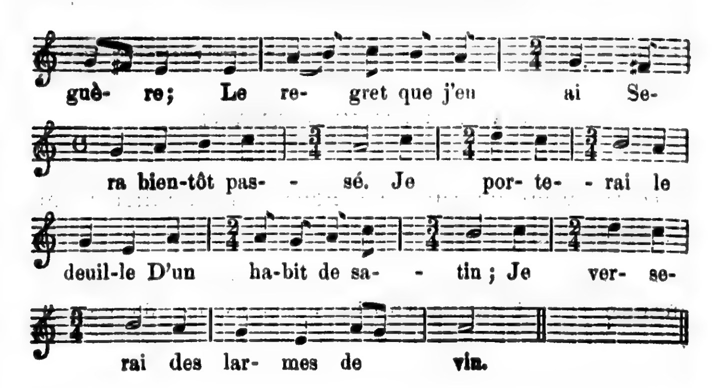
J'ai souvent remarqué que les mélodies du peuple qui offrent le plus de contradictions avec les lois établies, sont d'ordinaire les moins universellement connues, surtout dans les villes. Elles semblent s'être retirées dans les bas-fonds populaires, si je puis m'exprimer ainsi.—là ou l'art moderne ne peut avoir que difficilement accès.

—









J'ai perdu mon amant
Et je m'en souci' guère;
Le regret que j'en ai
Sera bientôt passé.
Je porterai le deuille
D'un habit de satin;
Je verserai des larmes
De vin.

Amant, que j't'ai donc fait
Qui puiss' tant te déplaire?
Est-c' que j'tai pas aimé
Comm' tu l'as mérité?
Je t'ai aimé, je t'aime,
Je t'aimerai toujours.
Pour toi mon cœur soupire
Toujours.

La maison de chez nous
C'est un lieu solitaire:
On n'y voit pas souvent
Divertir ses amants.
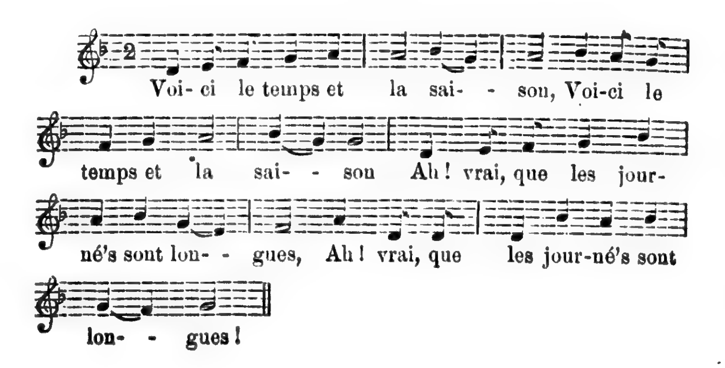
Pour des amants qu'on aime,
Qu'on aim' si tendrement,
On aimerait les voire
Souvent.

—Si j'étais hirondelle,
Vers toi, bell' demoiselle,
Par derrièr' ces rochers
J'irais prendr' ma volée.
Sur votre main, la belle,
J'irais me reposer,
Pour raconter la peine
Que j'ai.

VOICI LE TEMPS ET LA SAISON

J'ai chanté cette mélodie à un citadin, qui l'a trouvée très-monotone et très-laide. Monotone, oui; laide, cela dépend.

Cette mélodie (qui appartient au second mode du plain-chant) est de celles qui n'ont de beauté que dans la bouche des gens de la campagne. Il y a quelque chose de triste et de doux dans la voix des campagnards qui donne un charme tout particulier à ces airs monotones dans lesquels semble se refléter toute leur existence. Il en est des voix des habitants de la campagne comme de leurs yeux. Leurs regards, accoutumés à embrasser l'horizon immense et des scènes uniformes, ont une quiétude, un calme, une monotonie si l'on veut, que l'on ne rencontre jamais chez les habitants des villes.



Voici le temps et la saison (*bis*)
Ah ! vrai, que les journées sont longues ! (*bis*)

Les amoureux ont bien le temps (*bis*)
D's'en aller voir leurs jolies blondes. (*bis*)

Et moi qui suis dans les prisons, (*bis*)
Je ne peux aller voir la mienne. (*bis*)

Ma mignonne a de blonds cheveux, (*bis*)
Qui lui vont jusqu'à la ceinture. (*bis*)

—Mon amant, il n'est pas ici : (*bis*)
Il est là-bas, dans ce navire. (*bis*)

—La belle, le connaissez-vous (*bis*)
Par son beau chant et son beau rire ? (*bis*)

La belle, voulez-veus y aller ? (*bis*)
Je vais aller vous y conduire. (*bis*)

La belle a eu le pied léger, (*bis*)
Dans le navir' s'est embarquée. (*bis*)

Quand ils fur'nt à cent lieues sur mer, (*bis*)
Une tempêt' s'est élevée. (*bis*)

Le navire a coulé au fond ; (*bis*)
Le beau avec sa mie. (*bis*)

Le contre-maître s'est sauvé (*bis*)
Dedans sa chaloupe jolie. (*bis*)

PETIT ROCHER DE LA HAUTE MONTAGNE

La complainte que l'on va lire a été composée dans des circonstances vraiment extraordinaires qui méritent d'être connues du lecteur. On me saura gré de reproduire ici la belle narration qu'a faite M. J. C. Taché des événements qui ont précédé et accompagné la mort du vaillant coureur de bois, héros et auteur de ces couplets.

En remontant la grande rivière des Outaouais, on ne manque pas de s'arrêter au *Petit rocher de la haute montagne* qui est au milieu du portage des *Sept-chutes,* en bas de l'Ile du *Grand calumet :* c'est là qu'est la fosse de Cadieux dont tout le monde a entendu parler.

Chaque fois que les canots de la compagnie passent au *Petit Rocher,* un vieux voyageur raconte aux jeunes gens l'histoire de Cadieux; les anciens voyageurs qui l'ont déjà entendu raconter aiment toujours à l'entendre, quand ils ne la redisent pas eux-mêmes. Cette fois là, ce fut le vieux Morache, un ancien guide, qui nous déroula le récit des aventures de Cadieux.

Cadieux était un voyageur-interprète marié à une Algonquine : il passait d'ordinaire l'hiver à la chasse, et l'été il traitait avec les sauvages, pour le compte des marchand. C'était au temps des dernières expéditions des Iroquois : Cadieux avait passé la saison de chasse au portage des Sept-chutes où il était *cabané* avec quelques autres familles : on était alors au mois de mai, et Cadieux attendait des sauvages de l'Ile et des *Courte-Oreille* (*), qui devaient descendre en même temps que lui jusqu'à Montréal avec des pelleteries.

La plus grande tranquillité régnait dans les cabanes du Petit-rocher, lorsqu'un bon jour un jeune sauvage, qui était allé rôder

(*) Outaouais.

autour des rapides et en bas du portage, arriva tout essoufflé au milieu des familles dispersées autour des cabanes, en criant : *Nattaoué ! Nattaoué !* Les Iroquois ! Les Iroquois !

En effet un parti de guerre iroquois était, en ce moment, à environ une lieue en bas du portage des Sept-chutes : ils savaient que c'était le temps où les canots descendaient la Grande-rivière venant des pays de chasse, et ils voulaient *faire coup*.

Il n'y avait qu'un seul moyen d'échapper, c'était de tenter de *sauter* les rapides, choses à peu près inouïe ; car, comme le disait le vieux Morache, *ils ne sont pas drus les canots qui sautent les Sept-chutes !*

Mais ce n'était pas tout cependant, il fallait encore que quelqu'un restât sur place pour opérer une diversion, attirer les Iroquois dans le bois et les empêcher ainsi, une fois engagés dans le portage, de connaître ce qui était arrivé. Pour qui sait ce que c'était que les Iroquois dans ce temps là, il sera facile de comprendre que, sans pareil stratagême, l'examen des traces toutes fraîches laissées par les familles les eut fait de suite partager en deux bandes, dont l'une eut remonté et l'autre descendu la rivière, à la poursuite des fugitifs.

Cadieux, comme le plus capable et le plus entendu de tous, se chargea de la périlleuse mais généreuse mission, prenant avec lui un jeune Algonquin dans le courage et la fidélité duquel il avait une parfaite confiance. Leur but atteint, Cadieux et son compagnon se proposaient de prendre le chemin le plus sûr pour rejoindre leurs gens, qui devaient envoyer à leur rencontre en cas d'un trop long retard.

On leva les cabanes : une fois les préparatifs faits, Cadieux et son jeune compagnon armés de leurs fusils, haches et couteaux, munis de quelques provisions, partirent pour aller au-devant des Iroquois. Il était convenu que les canots laisseraient le couvert de la rive et se lanceraient dans les rapides, dès qu'on aurait entendu le rapport d'un ou plusieurs coups de fusils dans la direction du portage.

Une heure ne s'était pas écoulée qu'un coup de fusil retentit, suivi bientôt d'un autre, puis de plusieurs. Pendant cette lutte, au bruit des détonations, les canots, engagés dans les terribles courants, bondissaient, au milieu des *bouillons* et de l'écume, plongeaient et se relevaient sur la crête des vagues qui les emportaient dans leur course Les habiles canotiers, femmes et hommes, aux deux *bouts*

de chaque canot, régularisaient leurs mouvements, évitaient les pointes acérées des rochers, et tenaient, avec leurs avirons, ces frêles *cassots d'écorce* dans les *filets d'eau* propices, indiqués par l'état de la surface des ondes et *la forme des courants.*

On s'était, en partant, recommandé à la bonne sainte Anne et on priait de cœur tout le temps.

—Je n'ai rien vu dans les Sept-chutes, disait dans la suite la femme de Cadieux, qui était une pieuse femme, je n'ai rien vu qu'une *Grande Dame Blanche* qui voltigeait devant les canots et nous montrait la route !

Les canots furent sauvés et rendus en peu de jours hors de l'atteinte des ennemis au Lac-des-Deux-Montagnes. Mais que faisaient Cadieux et son sauvage pendant tout ce temps, et que devinrent-ils? Voici ce qui s'était passé, comme on l'a su plus tard de quelques Iroquois et des gens envoyés au devant du brave interprète.

Cadieux avait d'abord laissé les Iroquois s'engager dans le portage. Après avoir choisi l'endroit le plus favorable pour les tenir hors de la vue de la rivière, il s'était placé en embuscade à petite portée du sentier, bien caché dans d'épaisses broussailles : il avait de même embusqué son sauvage à quelques arpents plus haut, pour faire croire à la présence de plusieurs partis une fois l'affaire en train.

Cadieux laissa passer les éclaireurs iroquois, qui furetaient de l'œil les bords du sentier, et les premiers guerriers porteurs des canots, jusqu'à ce que, les ennemis ayant atteint l'endroit occupé par le jeune Algonquin, il entendit le coup de feu de celui-ci et le cri d'un ennemi atteint.

Les Iroquois ainsi subitement attaqués bondirent de surprise et firent halte à l'instant ; mais avant même que les porteurs ne se fussent délivrés de leurs charges, un second coup de fusil, tiré par Cadieux au milieu du convoi, abattit un second guerrier.

Il est probable que Cadieux avait donné rendez-vous à son sauvage dans une espèce de petite savane peu éloigné du portage ; car c'est vers cet endroit que tous deux se dirigèrent, en faisant avec succès le coup de feu à l'abri des taillis.

Les avantages avec lesquels les deux braves faisaient la guerre à leurs nombreux ennemis n'empêchèrent pas, cependant, le jeune

algonquin de tomber sous leurs coups : Il ne rejoignit pas Cadieux au lieu du rendez-vous ; mais il vendit chèrement sa vie.

Pendant trois jours les Iroquois battirent la forêt pour retrouver les traces des familles, ne s'imaginant pas même qu'ils eussent pu entreprendre la descente des rapides ; pendant trois jours aussi, ils traquèrent le brave voyageur dans les bois. Trois jours et trois nuits qui furent sans sommeil et sans repos pour le malheureux Cadieux ! Au bout de ce temps les envahisseurs, désespérant de rejoindre les familles et de se rendre maître de leur imprenable adversaire, convaincus du reste qu'ils étaient frustrés du fruit de leur expédition, remirent leurs canots à l'eau pour redescendre la Grande-rivière.

Plusieurs jours s'étaient écoulés depuis le départ des familles du Petit-rocher, on avait eu connaissance du retour des Iroquois, et Cadieux n'était pas encore arrivé : trois hommes partirent donc, pour aller à la rencontre de l'interprète et de son compagnon. Ces trois voyageurs remontèrent l'Outaouais jusqu'au Portage-du-fort sans trouver de traces de quoi que ce fut ; là ils commencèrent à observer les marques du passage des Iroquois et plus haut des signes qu'ils reconnurent comme indiquant que leur ami avait séjourné dans le voisinage.

Quand, arrivés au portage des Sept-chutes, ils trouvèrent un petit abri construit de branches qui paraissait avoir été abandonné : ils résolurent de pousser un peu plus loin leurs recherches, pensant que Cadieux et son camarade avaient peut-être été obligés de remonter la rivière, pour prendre refuge chez les sauvages de l'Ile.

Deux jours plus tard, c'était le treizième depuis la séparation de Cadieux et des familles, ils revinrent sur leurs pas après avoir consulté des sauvages qu'ils rencontrèrent, certains que leurs deux amis étaient rendus au Lac-des-Deux-Montagnes ou morts.

En repassant de nouveau près du Petit-rocher, ils aperçurent de loin, sur le bord du sentier du portage, à côté de la petite *loge* qu'ils avaient cru abandonnée quelques jours auparavant, une croix de bois dont ils s'approchèrent avec un respect mêlé d'un étonnement étrange.

La croix était plantée à la tête d'une fosse, à peine creusée dans le sol, et dans cette fosse gisait le corps encore frais de Cadieux, à demi enseveli dans des branches vertes. Les mains du mort étaient

jointes sur sa poitrine, sur laquelle reposait un large feuillet d'écorce de bouleau couvert d'écriture.

Les voyageurs prirent cette écorce qui devait leur révéler le mystère de la mort de leur ami et leur en expliquer les circonstances extraordinaires; celui d'entre eux qui savait lire lut les écritures confiées à ce papier des bois et les relut plusieurs fois, en face du cadavre à peine refroidi du brave Cadieux.

De tout ce qu'ils voyaient et de ce qui était écrit sur cette écorce, les voyageurs conclurent que le pauvre Cadieux, le cerveau épuisé par la fatigue, les veilles, l'inquiétude et les privations, avait fini, comme c'est presque toujours le cas dans ces circonstances, par errer à l'aventure jusqu'à ce qu'il fut revenu à l'endroit même d'où il était parti: qu'une fois là il avait vécu *sans dessein* (*), selon l'expression du vieux Morache, pendant quelques jours, se nourrissant de fruits et d'un peu de chasse, sans faire de feu dans sa petite loge de crainte des Iroquois, allant s'affaiblissant de jour en jour: que lors de leur passage dans ce lieu, deux jours auparavant, il les avait reconnus, après examen; mais que l'émotion de la joie avait produit sur lui un choc tel qu'il resta sans parole et sans mouvement: qu'après leur départ, enfin, ayant perdu tout espoir, se sentant près de mourir et retrouvant un peu de forces dans ces moments solennels, il avait, après avoir écrit ses derniers adieux au monde des vivants, fait les préparatifs de sa sépulture, mis sa croix sur sa tombe, s'etait placé dans sa fosse et avait amoncelé, de son mieux sur lui, ces branches dont son corps était recouvert, pour attendre ainsi dans la prière la mort, qu'il comprenait ne pas devoir tarder à venir.

Cadieux était voyageur, poète et guerrier; ce qu'il avait écrit, sur l'écorce dont il est parlé, était son *chant de mort*. Avant de se coucher dans cette froide tombe du portage des Sept-chutes, l'imagination de celui qui avait tant vécu avec la nature s'était exaltée, et, comme il avait coutume de composer des *chansons de voyageur*, il avait écrit sur ce feuillet des bois son dernier chant. (†)

Il s'adresse d'abord, dans cette complainte de la mort, aux êtres

(*) *Sans dessein* est la traduction d'une expression sauvage qui veut dire: sans plan arrêté, sans souci, sans soin, sans but particulier, sans signification connue.

(†) On écrit sur l'écorce de bouleau, après avoir enlevé quelques feuillets intérieurs, au moyen d'une *pointe* ou stylet quelconque d'os ou de métal.

qui l'entourent pour leur annoncer sa fin prochaine et ses regrets de quitter la vie ; puis il parle de ses souffrances, des inquiétudes qu'il éprouve pour les familles qu'il réunit ensemble, dans sa sollicitude, sous le nom collectif d'amis. Il parle de ses terribles appréhensions à la vue de la fumée d'un campement près de sa loge, de son trop grand contentement de reconnaître des visages français, de son impuissance à les appeler et à s'élancer vers eux, de leur départ sans s'être aperçu de sa présence, et de sa désolation.

Cadieux voit un loup et un corbeau venir flairer son corps malade ; par un retour de gaieté de chasseur et d'orgueil de guerrier des forêts, il menace, l'un de son fusil et dit à l'autre d'aller se repaître des corps des Iroquois qu'il a tués.

Il charge ensuite le rossignol, compagnon de ses nuits sans sommeil, d'aller porter ses adieux à sa femme et à ses enfants qu'il a tant aimés ; enfin, comme un bon chrétien qu'il est, il se remet entre les mains de son Créateur et se recommande à la protection de Marie.

Des voyageurs ont prétendu que Cadieux ne savait pas écrire, et que le fait de ce chant écrit sur de l'écorce ne pouvait être, par conséquent, que le résultat d'un miracle ; mais Cadieux, sans être instruit, savait écrire comme tous les interprêtes de ce temps-là. Toujours est-il que la chose *a été vue* comme elle est racontée.

....

Les trois Canadiens pleurèrent en lisant sur l'écorce ce *chant de mort* du brave Cadieux. Ils consolidèrent la croix de bois, remplirent la fosse qui contenait les restes de cet homme fort, élevèrent un tertre sur cette tombe solitaire et prièrent pour le repos de l'âme de leur ami.
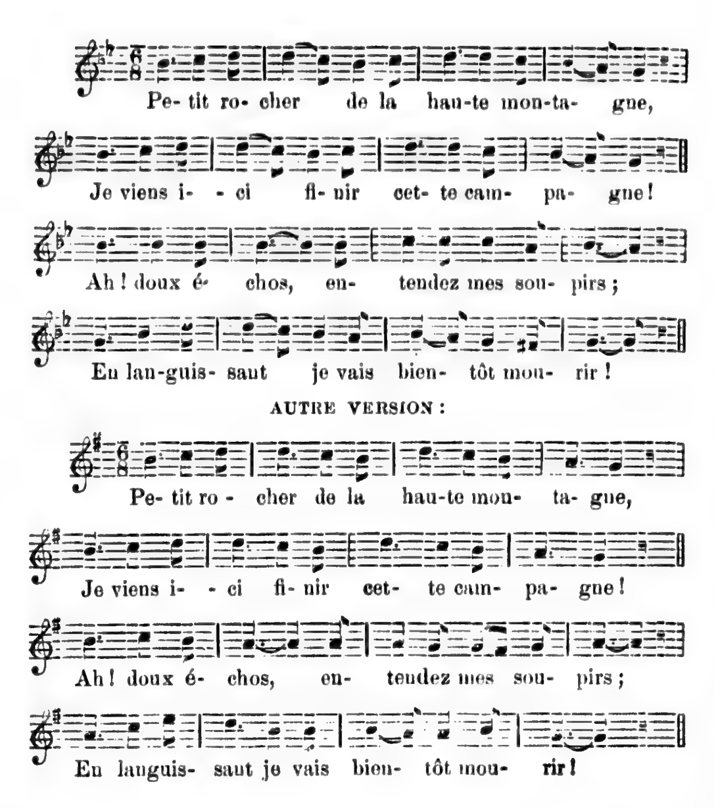
L'écorce sur laquelle était écrite *la complainte de Cadieux* fut apportée au poste du Lac : les voyageurs adaptèrent un air approprié à ce chant si caractéristique de la rude vie de chasseur et de guerrier des bois, si étonnant par les idées et si digne de remarque à cause des circonstances de sa composition. (*)

M. Houde, ancien député, qui a longtemps voyagé sur

(*) Je connais un des descendants du héros de cette histoire, le père André Cadieux, vieillard de 71 ans, qui réside sur les bords du lac Huron. " Cadieux, m'a-t-il dit, était le grand-père de mon grand-père ! " (Note de M. Taché.)

l'Ottaoua, et qui a passé, lui-même, plus de cent fois au tombeau de Cadieux, m'a chanté la première version de l'air noté ci-après. La seconde version m'a été chantée par un voyageur de Sorel.

—



Petit rocher de la haute montagne,
Je viens finir ici cette campagne!
Ah! doux échos, entendez mes soupirs;
En languissant je vais bientôt mourir!

Petits oiseaux, vos douces harmonies,
Quand vous chantez, me rattach' à la vie:
Ah! si j'avais des ailes comme vous,
Je s'rais heureux avant qu'il fut deux jours!

Seul en ces bois, que j'ai eu de soucis!
Pensant toujours à mes si chers amis,
Je demandais: Hélas! sont-ils noyés?
Les Iroquois les auraient-ils tués?

Un de ces jours que, m'étant éloigné,
En revenant je vis une fumée;
Je me suis dit: Ah! grand Dieu qu'est ceci?
Les Iroquois m'ont-ils pris mon logis?

Je me suis mis un peu à l'ambassade,
Afin de voir si c'était embuscade;
Alors je vis trois visages français!....
M'ont mis le cœur d'une trop grande joie!

Mes genoux plient, ma faible voix s'arrête,
Je tombe....Hélas! à partir ils s'apprêtent:
Je reste seul....Pas un qui me console,
Quand la mort vient par un si grand désole!

Un loup hurlant vint près de ma cabane
Voir si mon feu n'avait plus de boucane;
Je lui ai dit: Retire-toi d ici;
Car, par ma foi, je perc'rai ton habit!

Un noir corbeau, volant à l'aventure,
Vient se percher tout près de ma toiture:
Je lui ai dit: Mangeur de chair humaine,
Va-t'en chercher autre viande que mienne.

Va-t'en là-bas, dans ces bois et marais,
Tu trouveras plusieurs corps iroquois;
Tu trouveras des chairs, aussi des os;
Va-t'en plus loin, laisse-moi en repos!
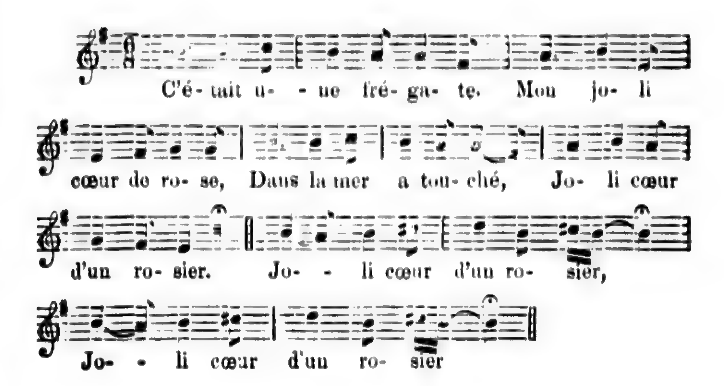
Rossignolet va dire à ma maîtresse (*)
A mes enfants qu'un adieu je leur laisse;
Que j'ai gardé mon amour et ma foi,
Et désormais faut renoncer à moi!

C'est donc ici que le mond' m'abandonne!....
Mais j'ai secours en vous Sauveur des hommes!
Très-Sainte Vierge, ah! m'abandonnez pas,
Permettez-moi d'mourir entre vos bras!

(*) Ce mot, dans nos honnêtes chansons, veut toujours dire épouse ou fiancée. (Note de M. Taché.)

C'ÉTAIT UNE FRÉGATE

M. Joseph Lavigne, de Sorel, m'a chanté cette jolie chanson, qui n'est qu'une variante embellie d'*Isabeau s'y promène*, quant aux paroles.



C'était une frégate,
Mon joli cœur de rose,
Dans la mer a touché,
Joli cœur d'un rosier. (*ter.*)

Yavait un' demoiselle,
Mon joli cœur de rose,
Su' l'bord d'la mer pleuré (rait),
Joli cœur d'un rosier. (*ter.*)

—Dites-moi donc, la belle,
Mon joli cœur de rose,
Qu'a' vous à tant pleurer ?
Joli cœur d'un rosier. (*ter.*)

—Je pleur' mon anneau d'ore,
Mon joli cœur de rose,
Dans la mer est tombé.
Joli cœur d'un rosier. (*ter.*)

—Que donneriez-vous, belle,
Mon joli cœur de rose,
Qu'irait vous le chercher ?
Joli cœur d'un rosier. (*ter.*)

—Je suis trop pauvre fille,
Mon joli cœur de rose,
Je ne puis rien donner,
Joli cœur d'un rosier. (*ter.*)

Qu'mon cœur en mariage,
Mon joli cœur de rose,
Pour mon anneau doré,
Joli cœur d'un rosier. (*ter.*)

Le galant se dépouille,
Mon joli cœur de rose :
Dans la mer s'est jeté,
Joli cœur d'un rosier. (*ter.*)

De la première plonge,
Mon joli cœur de rose,
L'anneau d'or a touché,
Joli cœur d'un rosier. (*ter.*)

De la seconde plonge,
Mon joli cœur de rose,
L'anneau d'or a sonné,
Joli cœur d'un rosier. (*ter.*)

De la troisième plonge,
Mon joli cœur de rose,
Le galant s'est noyé....
Joli cœur d'un rosier. (*ter.*)

Il allait à la d'rive,
Mon joli cœur de rose,
Comme un poisson doré,
Joli cœur d'un rosier. (*ter.*)

Son pèr', sur la fenêtre,
Mon joli cœur de rose,
Le regardait d'river,
Joli cœur d'un rosier. (*ter.*)

—Faut-il, pour une fille,
Mon joli cœur de rose,
Que mon fils soit noyé !....
Joli cœur d'un rosier. (*ter.*)

JE ME SUIS MIS AU RANG D'AIMER
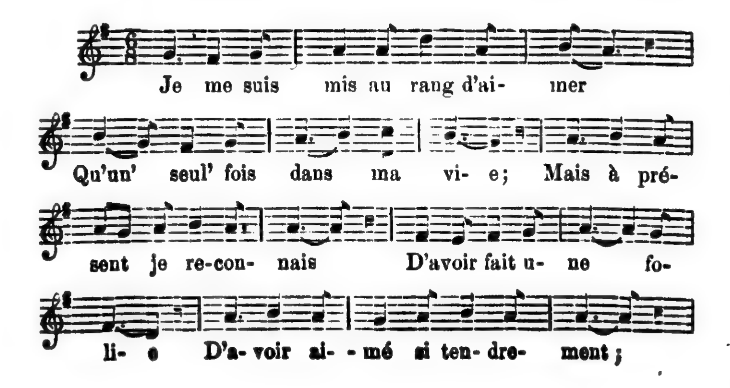
Entendez-vous les doléances de cet amoureuux qui se plaint des cruautés de sa belle, *lui qui ne l'avait pas mérité?* Attendez un peu,... le voilà déjà consolé :

> Partons, allons, chers camarades;
> Partons, allons vider bouteille!
> Allons y boir' de ce bon vin
> Qui met l'amour en tête....

Qui ne reconnait ici un *caractère* qui appartient à tous les temps, à tous les pays et à toutes les conditions?

Est-ce bien "le roi Léon" ou "Napoléon" qu'il faut dire, dans le dernier de ces couplets? C'est là une grave question que je laisse aux savants de décider.

—





Je me suis mis au rang d'aimer
Qu'un' seul' fois dans ma vie;
Mais à présent je reconnais
D'avoir fait une folie
D'avoir aimé si tendrement;
Mais à présent je m'en repens.

Rossignolet du bois joli,
Emport'-moi-t-une lettre.
Emport'-moi-la, oh! je t'en prie,
A mon aimable maîtresse!
Emport'-moi-la, oui, sans mentir,
A l'arrivé' du bois joli.

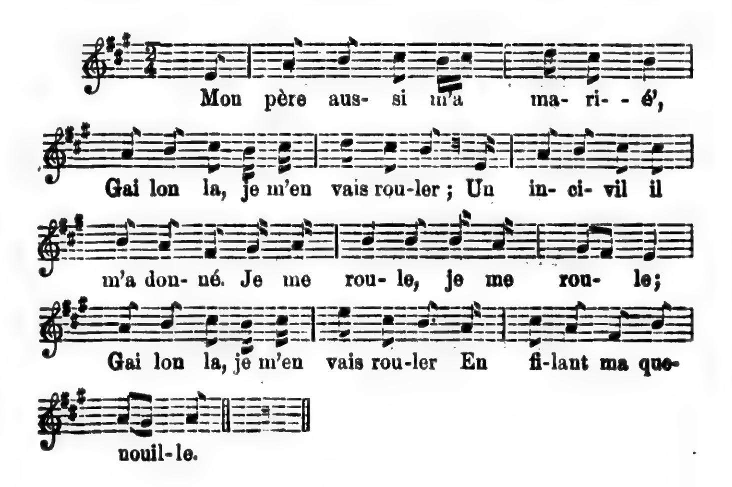
Si la bell' s'informe de moi,
De moi fais lui réponse:
Tu lui diras qu'j'suis-t-embarqué
Pour naviguer sur l'onde:
Ell' m'a tant fait de cruautés,
Moi qui n'l'avais pas mérité.

Partons, allons, chers camarades;
Partons, allons vider bouteille!
Allons y boir' de ce bon vin,
Qui met l'amour en tête.
A la santé du roi Léon!
L'anné' qui vient nous reviendrons!

EN FILANT MA QUENOUILLE

On chante aussi ces couplets sur les airs et avec les refrains de *J'ai vu le loup, le r'nard passer*, de *J'ai trop grand' peur des loups* et de *M'en revenant de Saint-André.* En France comme ici, on chante ces couplets avec différents refrains, suivant les localités. Une version avec le refrain : *Ah ! voyez quelles hardes que j'ai !* s'y chante sur l'air de *Va, va, va, p'tit bonnet tout rond* que nous chantons en Canada.

—



Mon père aussi m'a mariée,
Gai lon la, je m'en vais rouler;
Un incivil il m'a donné.
Je me roule, je me roule;
Gai lon la, je m'en vais rouler
En filant ma quenouille.

Un incivil il m'a donné,
Gai lon la, je m'en vais rouler,
Qui n'a ni maille, ni denier.
Je me roule, etc.

Qui n'a ni maille, ni denier,
Gai lon la, je m'en vais rouler,
Qu'un vieux bâton de vert pommier.
Je me roule, etc.

Qu'un vieux bâton de vert pommier,
Gai lon la, je m'en vais rouler,
Avec quoi m'en bat les côtés.
Je me roule, etc.

Avec quoi m'en bat les côtés,
Gai lon la, je m'en vais rouler.
—Si vous m'battez je m'en irai!
Je me roule, etc.

Si vous m'battez je m'en irai,
Gai lon la, je m'en vais rouler;
Je m'en irai au bois jouer.
Je me roule, etc.

Je m'en irai au bois jouer,
Gai lon la, je m'en vais rouler,
Le jeu de carte', aussi de dés.
Je me roule, je me roule;
Gai lon la, je m'en vais rouler
En filant ma quenouille.

AH! JE M'EN VAIS ENTRER EN DANSE
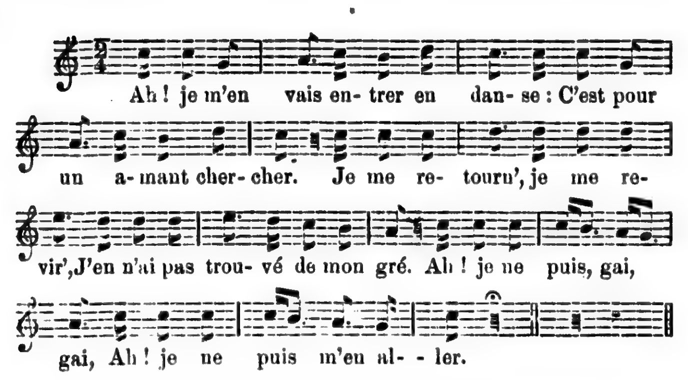
La ronde que l'on va lire est supposée être chantée par une jeune fille. Mais si le centre de la chaîne est occupé par un garçon, on fait quelques changements dans les paroles ; ainsi, au lieu de : *Ce beau monsieur*, on dit : *Cett' demoiselle*, etc. On change aussi, dans ce cas, deux vers du troisième couplet : au lieu de :

> En vous faisant la révérence :
> —Ça vous plairait-il de m'aimer ?....

on dit :

> —Présentez-moi votre main blanche,
> Avecque moi venez danser.

—



Ah ! je m'en vais entrer en danse :
C'est pour un amant chercher.
Je me retourn', je me revire ;
J'en n'ai pas trouvé de mon gré.
Ah ! je ne puis, gai, gai,
Ah ! je ne puis m'en aller.

Je me retourn', je me revire;
J'en n'ai pas trouvé de mon gré.
Ah! j'en vois un de bonne mine:
Je vais aller le demander.
Ah! je ne puis, etc.

Ah! j'en vois un de bonne mine:
Je vais aller le demander.
—En vous faisant la révérence:
Ça vous plairait-il de m'aimer?
Ah! je ne puis, etc.

En vous faisant la révérence:
Ça vous plairait-il de m'aimer?
Ah! je vois bien par votre mine
Que c'est bien moi que vous aimez.
Ah! je ne puis, gai, gai,
Ah! je ne puis m'en aller.

Ou bien, si la danseuse n'est pas agréée:

—En vous faisant la révérence:
Ça vous plairait-il de m'aimer?
Ah! regardez ce beau monsieur:
Il n'a pas daigné me saluer!
Ah! je ne puis, etc.

Ah! regardez ce beau monsieur:
Il n'a pas daigné me saluer!
Je le vois bien à votre mine:
Ce n'est pas moi que vous aimez.
Ah! je ne puis, etc.
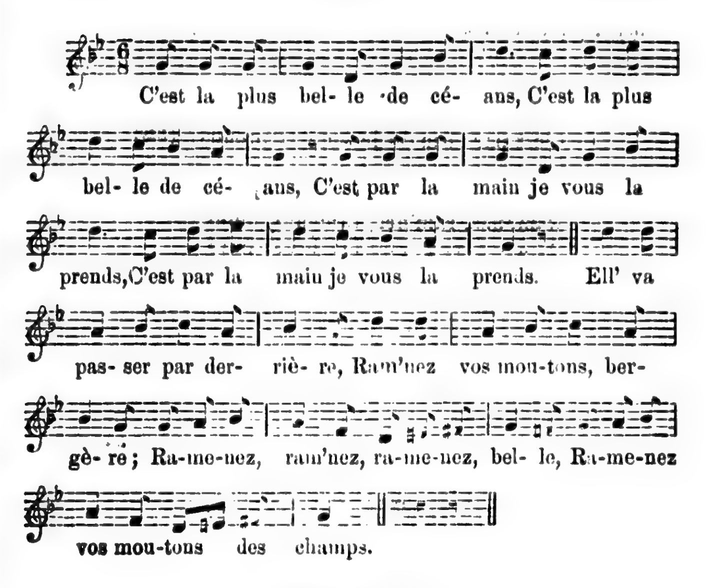
Je le vois bien à votre mine:
Ce n'est pas moi que vous aimez.
Ah! retournez à votre place:
Un autre amant je vais chercher.
Ah! je ne puis, gai, gai,
Ah! je ne puis m'en aller.

C'EST LA PLUS BELLE DE CÉANS

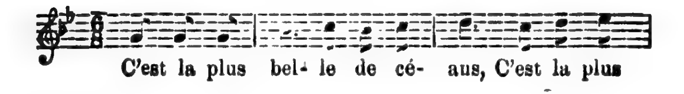
L'expression: *de céans* est vraiment trop recherchée pour ne pas être plus ou moins travestie par les chanteurs populaires. En général, on dit:
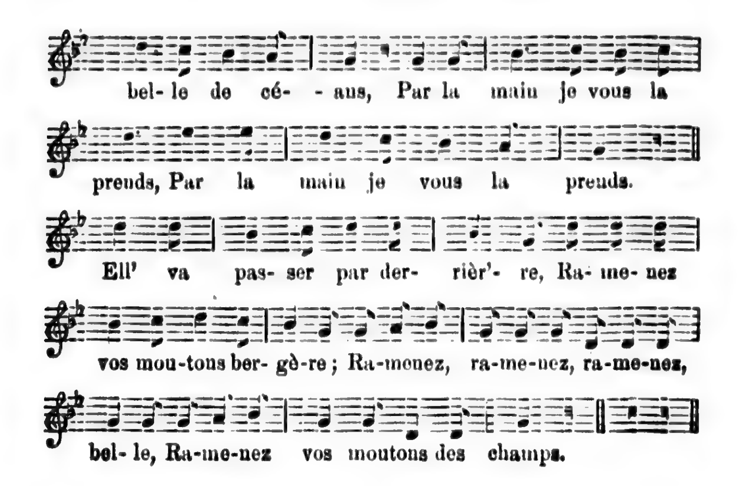
> C'est la plus belle *de Sion*,
> C'est par la main *nous la tenons*....

—



AUTRE VERSION:





C'est la plus belle de céans, (*bis*)
C'est par la main je vous la prends. (*bis*)
Ell' va passer par derrière,
Ram'nez vos moutons, bergère ;
Ramenez, ram'nez, ramenez, belle,
Ramenez vos moutons des champs.

—

C'EST LE BON VIN QUI DANSE

Toutes ces rondes nous viennent de France. Celle-ci, où il est question de vin et de raisin, laisse deviner facilement son origine étrangère. Il n'en serait pas ainsi s'il n'y était question que de vin seulement. Nos paysans ne font pas usage de vin, il est vrai, mais comme, dans les chansons qui nous viennent de France, ce mot *vin* revient très-souvent, ils l'emploient, à leur tour, dans les chansons qu'ils composent eux-même; ainsi, il y a dans *Le p'tit bois d'l'ail:*
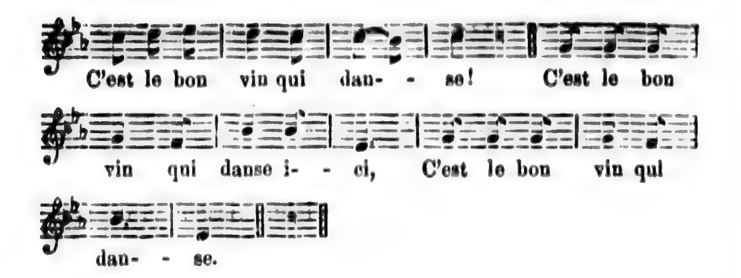
> Du vin dans ma bouteille
> J'en ai ben quand je veux....

mais ils n'emploient ce mot que comme terme générique et plus poétique pour indiquer toute espèce de liqueur forte.

La mélodie de cette ronde est très-bien. Ces deux parties alternantes, dont l'une grave et l'autre élevée, rappellent la formule psalmodique du "huitième ton", bien connue de tous nos chantres d'église, et indiquée GG dans les *vespéraux* en usage dans la province.

—





Ce n'est point du raisin pourri,
C'est le bon vin qui danse !
C'est le bon vin qui danse ici,
C'est le bon vin qui danse.

Pass' par ici-t-et moi par là,
Ce n'est point de mes amourettes !
Ce n'est point de mes amourett' ici,
Ce n'est point de mes amourettes.
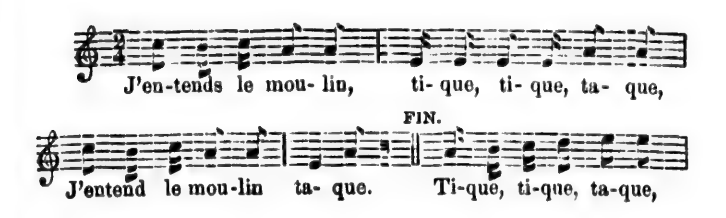


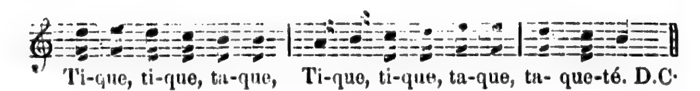
J'ENTENDS LE MOULIN TIQUE, TIQUE, TAQUE

Celui qui occupe le milieu du rond a un bandeau sur les yeux. Les danseurs qui forment la chaîne tournent autour de lui en chantant, jusqu'à ce qu'il lui plaise de frapper le plancher d'un bâton qu'il tient à la main. Chacun s'arrête alors, et il lève aussitôt son bâton, de l'extrémité duquel il touche le danseur ou la danseuse vis-à-vis de qui il se trouve. S'il peut nommer la personne qu'il a ainsi touchée, celle-ci le délivre de son bandeau et vient prendre sa place; sinon, la chaîne recommence à tourner et il lui faut, de son côté, recommencer l'épreuve.
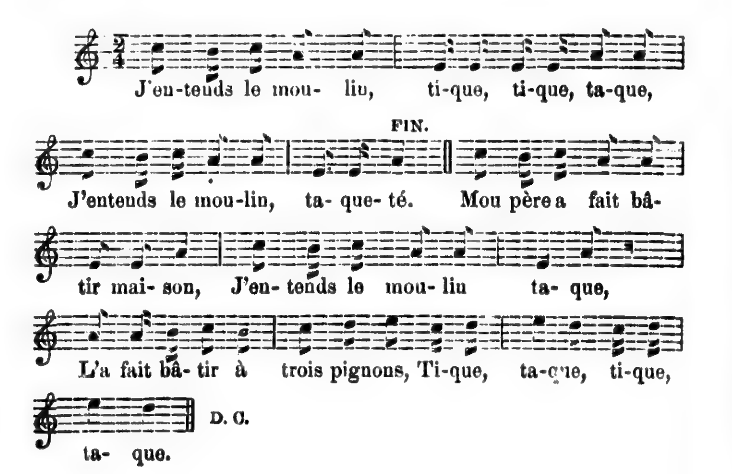
Il est aussi une autre manière d'exécuter cette ronde. On dispose autour de la chambre un nombre de siéges égal à celui des danseurs, moins un; celui qui tient le milieu du rond n'a pas alors de bandeau; lorsqu'il frappe le plancher de son bâton, chacun court vite s'asseoir, et celui qui n'a pas été assez vif pour se pourvoir d'un siége *paie un gage.*

—





On adapte aussi à cette mélodie les paroles de *Mon père a fait bâtir maison :*



SUR LE PONT DE NANTES

Je demandais à une vieille femme de la campagne, qui me chantait cette ronde : Est-ce bien "saluez qui vous plaira" ou "embrassez qui vous plaira" que vous dites dans vos réunions ?

" Faut croire, me répondit-elle, qu'on disait *embrassez* dans l'ancien temps, puisqu'on chante quelquefois comme cela ; mais, lorsqu'on chante pour danser, on dit toujours *saluez.* J'suis pourtant plus jeune et cependant je n'ai jamais vu faire autrement que *le salut* dans les danses rondes."
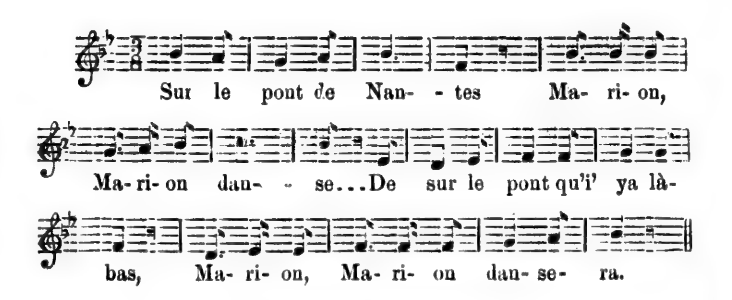
A la ville, où ces rondes étaient dansées autrefois, on était souvent moins scrupuleux ; mais alors on était mal noté, et on s'exposait à faire *jaser* sur son compte.

Le plus souvent, ces rondes ne sont dansées que par les petits enfants, ou ne sont que simplement chantées. Qui de nous n'a pas été bercé au chant de *J'ai tant d'enfants à marier,—Ah! qui marierons-nous?—C'est le bon vin qui danse,—C'est la plus belle de céans*, etc.... ?

M. Charles Nisard a dit, en parlant des rondes en général : Il ne faut pas en dire trop de mal ; elles nous ont endormis au berceau ; elles ont amusé notre adolescence. Chantées sous les yeux d'un père ou d'une mère en l'honneur de quelque joyeux anniversaire, elles se rattachent aux souvenirs de famille les plus doux et à la fois les plus

respectables. Arrivés à l'âge mûr, nous ne pouvons plus les entendre ni même les lire sans émotions." (Hist. des livres populaires ou de la littérature du colportage, p. 300, t. 2d.)

—



Sur le pont de Nantes
Marion, Marion danse....
De sur le pont qu'i' ya là-bas
Marion, Marion dansera.

Bergère, entrez en danse!
Marion, Marion danse....
Et saluez qui vous plaira,
Marion, Marion dansera.

—

BONHOMME, BONHOMME, QUE SAIS-TU DONC FAIRE?

Cette ronde est très-bruyante. Lorsque le chanteur dit :

Sais-tu bien jouer
Du genoux par terre?

Chacun doit frapper le plancher du genoux jusqu'à ce qu'onreprenne :
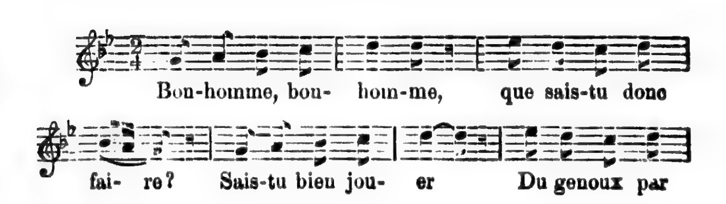
Ah! ah! ah!
Du genoux par terre!
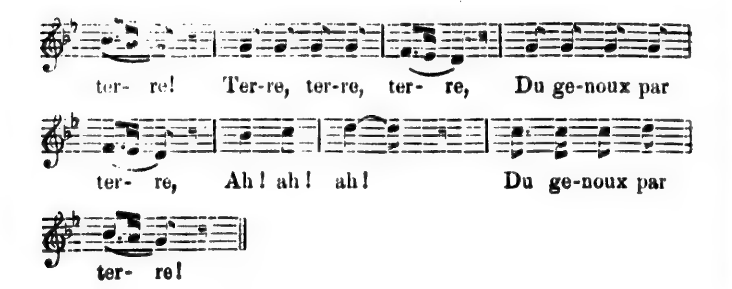
Puis, après le genoux, vient le coude *par terre*, l'épaule *par terre*, le front *par terre*, etc.

Quelquefois on se contente d'exécuter une pantomine un peu plus facile, comme d'imiter le joueur de flûte, (sais-tu bien jouer de la mistanflûte?) le joueur de tambour, etc.

Une variante de cette ronde se chante dans le Cambrésis, en France. L'air ressemble au nôtre, mais il s'arrête avec la douzième mesure. Notre version est plus complète et assurément plus jolie.

—





Bonhomme, bonhomme,
Que sais-tu donc faire?
Sais-tu bien jouer
Du genoux par terre?
Terre, terre, terre,
Du genoux par terre,
Ah! ah! ah!
Du genoux par terre!

QUI VEUT MANGER DU LIÈVRE

Je ne connais rien pour guérir de la dyspepsie ou du *spleen* anglais comme de courir le lièvre. On fait asseoir deux personnes sur deux chaises placées l'une vis-à-vis de l'autre et séparées par une distance de quelques pieds. Debout, les mains sur les dossiers des chaises, se tiennent deux jeunes gens, représentant un chasseur et un lièvre, qui n'attendent que le signal convenu pour courir l'un après l'autre. Quelqu'un de la compagnie se met alors à chanter :

Qui veut manger du lièvre
N'a qu'à courir après....

Celui qui fait le *chasseur* bondit à la première note et se met à la poursuite du *lièvre*, qui se sauve de son mieux en tournant autour des deux chaises. Il est permis de changer brusquement le sens de la course, de tourner subitement à droite après avoir couru à gauche, mais ni l'un ni l'autre des coureurs n'a droit de passer entre les deux chaises.
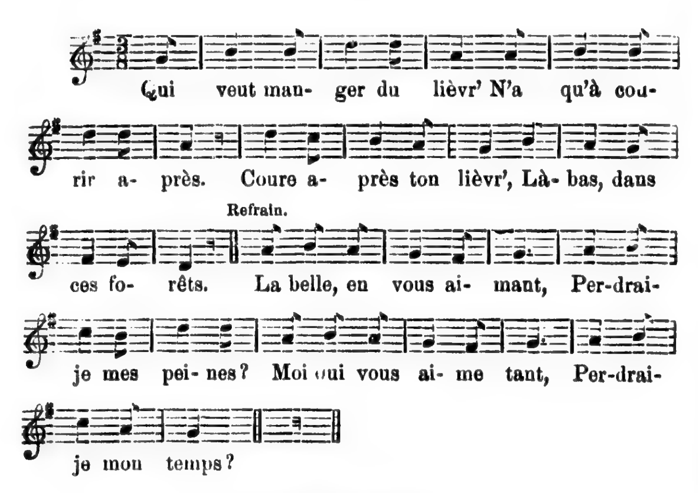
Lorsque le chanteur dit : *Accorde, accorde !* cela équivaut à un armistice : les coureurs doivent s'arrêter aussitôt et s'appuyer les mains sur les dossiers des chaises,—chacun la sienne,—jusqu'à ce que le couplet qui commence par ces mots soit terminé et qu'on en ait commencé un autre. Or, comme ces couplets se chantent sans ordre régulier, on comprend que le chanteur a ici les pré-

rogatives d'un président d'assemblée législative, et qu'il peut souvent favoriser la partie pour laquelle il a le plus de sympathie ; ainsi, il peut fort bien, lorsqu'il voit le *chasseur* sur le point d'atteindre sa proie, chanter aussitôt : *Accorde, accorde!* pour favoriser celle-ci.

Un des refrains de cette ronde a évidemment quelque lien de parenté avec ce refrain de *La petite Lingère*, que l'on chante en France, dans le Poitou et l'Angoumois :

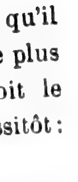
A-t-on jamais vu
Coudre, aussi m'nu coudre ?
A-t-on jamais vu
Coudre si menu ?
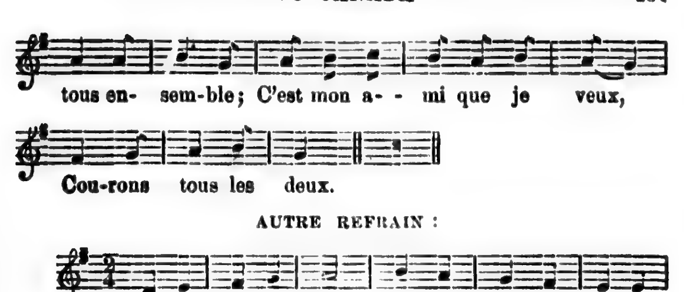
—



AUTRE REFRAIN :
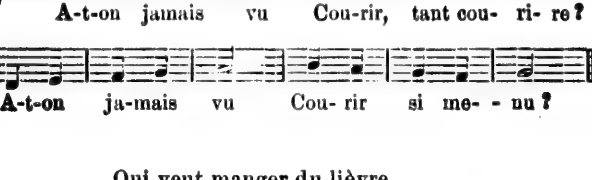












Qui veut manger du lièvre
N'a qu'à courir après.
Coure après ton lièvre,
Là-bas, dans ces forêts.
  La belle, en vous aimant,
  Perdrai-je mes peines?
  Moi qui vous aime tant,
  Perdrai-je mon temps?

Attrappe, attrappe, attrappe!
Attrappe si tu peux!
Si tu n'attrappes pas
Ton lièvr' gagn'ra le bois.
  La belle, en vous aimant, etc.

Accorde, accorde, accorde!
Accorde sur le champ!
Si tu n'accordes pas
Ton lièvr' gagn'ra le bois.
  La belle, en vous aimant,
  Perdrai-je mes peines?
  Moi qui vous aime tant,
  Perdrai-je mon temps?

AUTRE REFRAIN:

C'est mon ami que je veux,
Courons tous ensemble;
C'est mon ami que je veux,
Courons tous les deux.

AUTRE REFRAIN:

A-t-on jamais vu
Courir, tant courire?
A-t-on jamais vu
Courir si menu?

JAMAIS JE NOURRIRAI DE GEAI

J'ai fait dernièrement un séjour à la campagne que j'ai bien allongé de près d'une semaine, uniquement pour faire chanter les anciens *voyageurs*, les jeunes filles et les vieilles femmes. " Ah ! me disait une de ces femmes, si vous pouviez rester ici encore quelques jours : j'ai une de mes brus qui demeure à Saint-B * * * et qui doit venir nous voir dimanche qui vient...... Ça, c'est une belle chanteuse !"

J'attendis la belle chanteuse : une grosse joufflue qui louchait d'un œil ;—fort bonne femme d'ailleurs, et qui, d'une voix nasillarde et sur un ton excessivement élevé, me chanta des romances de la ville, dont je n'ai que faire, en prononçant les *e* muets en *a*, et les *r* à l'anglaise.

Un autre me dit : " Tenez, si vous voulez avoir de jolies chansons, allez voir P'tit-José-Baptiste : c'est lui qui en sait !"

Ce n'était pas la première fois que j'entendais parler de P'tit-José-Baptiste comme d'un chanteur émérite ; je résolus de me rendre chez lui, quoiqu'il demeurât à une bonne distance. J'étais sûr d'une ample moisson : je bourrai mon carton d'un papier sillonné de portées, tout prêt à recevoir et à conserver pour les siècles futurs le répertoire si varié et si vanté du célèbre chanteur. J'arrive ......O Renommée ! c'est bien là un de tes coups !......Mon homme ne savait rien, absolument rien .....que quelques

fragments tronqués, informes, de cantiques et de psaumes. quelques refrains écornés de chansons. Il me reçut très poliment et s'excusa de ne pouvoir me rendre service. " Mais, ajouta-t-il, si vous voulez entendre de belles chansons,—des vraies belles,—vous n'avez qu'à aller chez mon oncle Pierrot-Paul-Antoine, à trois lieues d'ici : il peut vous en chanter pendant huit jours ! "

Mais s'il y a quelqu'ennui à recueillir les poésies et les chants du peuple, il y a aussi des jouissances véritables pour faire compensation. Et parmi ces jouissances, il en est peu que je goûte autant que celle d'entendre prononcer le nom d'une ville, d'une place forte, d'un port de mer du beau pays de France par ces bons paysans canadiens, qui chantent encore, souvent sans y penser, le doux pays où leurs pères vécurent, travaillèrent et aimèrent, fidèles à Dieu, à leur roi et à leur patrie.

Le Canada ne manque pas d'attraits pour le visiteur étranger ; mais je ne crois pas que rien ne soit plus propre à impressionner délicieusement le voyageur français qu'une de ces joyeuses scènes de la vie de nos campagnes, une *épluchette de bled-d'Inde*, par exemple, où il entendrait chanter : Sur le pont d'*Avignon*,—Dans les prisons de *Nantes*,—M'en revenant de la jolie *Rochelle*,—C'est dans la ville de *Rouen*,—A *Saint-Malo*, beau port de mer. ; ou bien encore ce couplet de la chanson qui va suivre :

. . . .
Je m'en irai dedans *Paris*
Pour fonder une école ;
Toutes les dames de Paris
Viendront à mon école....etc.

—

J'ai bien nourri le geai sept ans Dedans ma ca-ge
ron- de; Au bout de la sep- tième an- né'
Mon geai a pris son vol, oh! gai. Ja- mais je nour- ri-
rai des geai, De geai ja-mais je nour- ri- rai.

J'ai bien nourri le geai sept ans
Dedans ma cage ronde;
Au bout de la septième année
Mon geai a pris son vol, oh! gai.
Jamais je nourrirai de geai,
De geai jamais je nourrirai.

Au bout de la septième année
Mon geai a pris son vole.
—Reviens mon geai, mon joli geai,
Dedans ma cage ronde, oh! gai.
Jamais je nourrirai, etc.

Reviens mon geai, mon joli geai,
Dedans ma cage ronde;
Mon petit geai me fit réponse:
—Je veux faire le drôle, oh! gai,
Jamais je nourrirai, etc.

Mon petit geai me fit réponse:
—Je veux faire le drôle.
Je m'en irai dedans Paris
Pour fonder une école, oh! gai.
Jamair je nourrirai, etc.

Je m'en irai dedans Paris
Pour fonder une école.
Toutes les dames de Paris
Viendront à mon école, oh ! gai
Jamais je nourrirai, etc.

Toutes les dames de Paris
Viendront à mon école.
Je choisirai la plus jolie,
Je renverrai les autr's, oh ! gai.
Jamais je nourrirai de geai,
De geai jamais je nourrirai.

JAMAIS JE NOURRIRAI DE GEAI
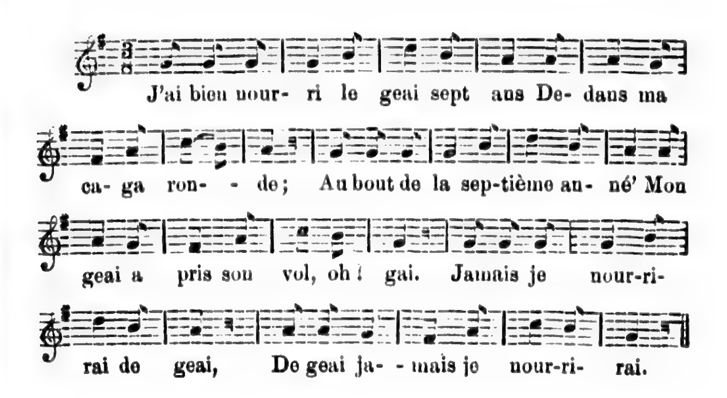
(*Autre air*)

L'air qui précède a été recueilli dans le district des Trois-Rivières ; celui-ci m'a été chanté par un ancien habitant de l'Ile d'Orléans. L'inversion toute gracieuse du refrain :

> **Jamais je nourrirai de geai,**
> **De geai jamais je nourrirai....**

pourrait prouver, au besoin, que cette forme de langage, dont les poètes ont tant usé et abusé, n'est pas une de ces beautés de convention auxquelles chacun de nous paie tous les jours, sans s'en douter, un tribut d'admiration factice. L'inversion seule peut, bien réellement, donner une couleur poétique à une phrase qui, sans elle, en serait dénuée. Mais les poètes, à mon avis, usent un peu largement de la recette ; aujourd'hui, la lecture d'une pièce de vers est souvent un véritable travail de *construction*.

—



LA GUIGNOLÉE

Ce chant de la *Guignolée*, si remarquable à cause de l'antiquité de son origine, a eu le privilége d'occuper l'attention de plusieurs de nos meilleurs écrivains canadiens. L'honorable monsieur P. J. O. Chauveau y a consacré quelques lignes dans une des charmantes " petites revues" de son *Journal de l'Instruction Publique*, et monsieur J. C. Taché, dans les *Soirées Canadiennes*, en a fait l'objet d'une notice intéressante que je reproduis ici :

" Ce mot *La Ignolée*, dit M. Taché, désigne à la fois une coutume et une chanson : apportées de France par nos ancêtres, elles sont aujourd'hui presqu'entièrement tombées dans l'oubli.

" Cette coutume consistait à faire par les maisons, la veille du jour de l'an, une quête pour les pauvres (dans quelques endroits on recueillait de la cire pour les cierges des autels) en chantant un refrain qui variait selon les localités, refrain dans lequel entrait le mot *La Ignolée*, *Guillonée*, *la Guillona*, *Aguilanleu*, suivant les dialectes des diverses provinces de France où cette coutume s'était conservée des anciennes mœurs gauloises.

" M. Ampère, rapporteur du *Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, etc., a dit au sujet de cette

chanson : " Un refrain, peut-être la seule trace de sou-
" venirs qui remontent à l'époque druidique."

" Il ne peut y avoir de doute sur le fait que cette coutume et ce refrain aient pour origine première la cueillette du gui, sur les chênes des forêts sacrées, et le cri de réjouissance que poussaient les prêtres de la Gaule druidique : *Au gui l'an neuf*, quand la plante bénie tombait sous la faucille d'or des Druides.

" Dans nos campagnes, c'était toujours une quête pour les pauvres qu'on faisait, dans laquelle la pièce de choix était un morceau de l'échine du porc, avec la queue y tenant, qu'on appelait *l'échignée* ou *la chignée.* Les enfants criaient à l'avance en précédant le cortége : *la Ignolée qui vient !* On préparait alors sur une table une collation pour ceux qui voulaient en profiter et les dons pour les pauvres.

" Les *Ignoleux*, arrivés à une maison, battaient devant la porte, avec de longs bâtons, la mesure en chantant: jamais ils ne pénétraient dans le logis avant que le maître et la maîtresse de la maison, ou leurs représentants, ne vinssent en grande cérémonie leur ouvrir la porte et les inviter à entrer. On prenait quelque chose, on recevait les dons dans une poche qu'on allait vider ensuite dans une voiture qui suivait la troupe ; puis on s'acheminait vers une autre maison, escorté de tous les enfants et de tous les chiens du voisinage, tant la joie était grande .... et générale !

" Voici la chanson de *La Ignolée*, telle qu'on la chantait

encore en Canada, il y a quelques années, dans les paroisses du Bas du Fleuve :

" Bonjour le maître et la maîtresse
Et tous les gens de la maison.
Nous avons fait une promesse
De v'nir vous voir une fois l'an.
Un' fois l'an.....Ce n'est pas grand' chose
Qu'un petit morceau de chignée.

" Un petit morceau de chignée,
Si vous voulez.
Si vous voulez rien nous donner,
Dites-nous lé.
Nous prendrons la fille aînée,
Nous y ferons chauffer les pieds !
La Ignolée ! La Ignoloche !
Pour mettre du lard dans ma poche !

" Nous ne demandons pas grand' chose
Pour l'arrivée.
Vingt-cinq ou trent' pieds de chignée
Si vous voulez.

" Nous sommes cinq ou six bons drôles,
Et si notre chant n'vous plaît pas
Nous ferons du feu dans les bois,
Etant à l'ombre ;
On entendra chanter l'coucou
Et la coulombe ! "

" Le christianisme avait accepté la coutume druidique la sanctifiant par la charité, comme il avait laissé sub-

sister les *menhirs* en les couronnant d'une croix. Il est probable que ces vers étranges :

> Nous prendrons la fille aînée,
> Nous y ferons chauffer les pieds!

sont un reste d'allusions aux sacrifices humains de l'ancien culte gaulois. Cela rappelle le chant de Velléda, dans les *Martyrs* de Châteaubriand :—" Teutatès veut du sang... au premier jour du siècle....il a parlé dans le chêne des Druides ! " (*Soirées Canadiennes*,—année 1863.)
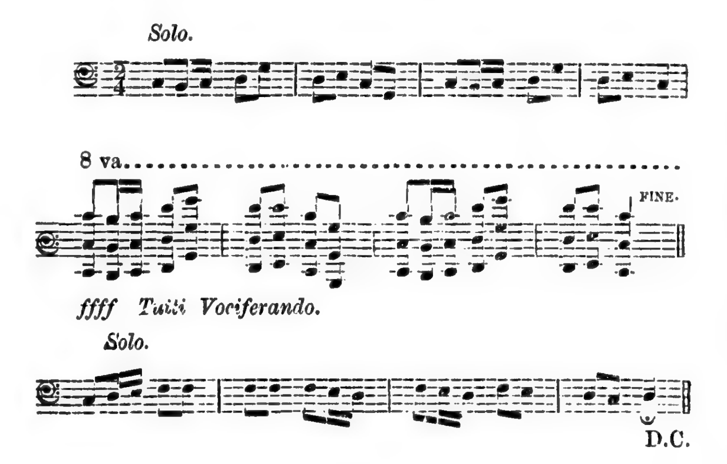
L'air sur lequel se chantent ces fragments consiste en quelques phrases musicales sur lesquelles la *poésie* s'ajuste tant bien que mal, tantôt sur l'une, tantôt sur l'autre de ces phrases, sans ordre régulier.

Cette coutume traditionnelle de *courir la Ignolée*, si bien décrite par M. Taché, finit par perdre beaucoup de son caractère. Il y a une vingtaine d'années, le maire de Montréal donnait à des jeunes gens, la veille du jour de l'an, des *permis* de courir la Ignolée, sans lesquels on s'exposait à avoir affaire à la police. Cette mesure de précaution n'empêchait cependant pas toujours les désordres : lorsque, par exemple, deux *Guignolées* se rencontraient, pour peu qu'on se fût grisé en chemin, il y avait bataille, et les vainqueurs grossissaient leurs trésors du butin des vaincus.

M. Adélard Boucher, m'écrivait de Montréal, l'an dernier :

"........Je suis loin d'oublier la Ignolée, qui se prononce ici, universellement, *Gui*gnolée. Malheureusement, toutes mes démarches, jusqu'à présent, n'ont abouti à rien d'utile. Tout le monde sait les premiers vers, rien

de plus. L'usage s'en passe à Montréal comme à Québec. *Judis* ce chant était suivi de quêtes en faveur des pauvres de la localité *sérénadée.* Aujourd'hui les *artistes chanteurs* se constituent eux-mêmes les pauvres, et transforment en copieuses libations les aumônes qu'il réussissent encore à préleve" de leurs dupes. Ce secret dévoilé a refroidi, comme vous pouvez bien le penser, les sympathies des cœurs charitables, et, aujourd'hui, artistes et pauvres exploitent avec un mince succès "La Guignolée." En attendant le texte fidèle de ce chant remarquable, en voici, de mémoire, à peu près la substance :"



En France, dans le Vendômois, " tous les enfants courent les rues, le premier jour de l'an, et disent à ceux qu'ils rencontrent: " Donnez-moi ma *gui-l'an-neu.*" Dans le Maine, le peuple court aussi les rues, la nuit qui précède le premier jour de l'an, chante des chansons aux portes des particuliers, et les termine par demander

quelque choses pour la *gui-l'an-neu*." (C. Leber, *Collection de pièces relatives à l'histoire de France*, p. 37, t. III.)

On aimera sans doute à connaître une Guignolée française, et on lira avec intérêt l'article et la chanson qui suivent, tirés d'un almanach publié à Paris (*L'Illustration*, année 1855) :

LA GUILLANNÉE.

" La guillannée, *gui, l'an néou!* gui! l'an neuf! se fait de la manière suivante dans les contrées méridionales. Le 31 décembre au soir, des groupes d'enfants, de jeunes gens, de mendiants, vont, à la lueur d'un flambeau, de porte en porte, aussi bien dans les campagnes que dans les villes, quêter un présent en l'honneur de l'an nouveau, en entonnant des complaintes ou des légendes en mauvais français, finissant toutes par ces mots ou par des équivalents : donnez-nous la guillannée!

" Les présents qui leur sont accordés consistent quelquefois en monnaie, le plus souvent en provisions de bouche, fruits, viande de porc, etc.

" Voici une des légendes chantées par les quêteurs :

" Le fils du roi s'en va chasser (*bis*)
Dans la forêt d'Hongrie ;
Ah! donnez-nous la guillannée,
Monseigneur, je vous prie!

" Ayant chassé et rechassé, (*bis*)
Il n'a pas fait grand' prie ;
Ah ! donnez-nous, etc.

" Il n'a trouvé qu'un nid d'oiseau, (*bis*)
Qui s'appelle la Trie.
Ah ! donnez-nous, etc.

" De cinq qu'il y a, prend le plus beau, (*bis*)
Et le porte à sa mie.
Ah ! donnez-nous, etc.

" Qui l'a gardé pendant sept ans (*bis*)
Dedans une gabie.
Ah ! donnez-nous, etc.

" Pendant sept ans il y est resté, (*bis*)
Menant bien triste vie.
Ah ! donnez-nous, etc.

" Va, retourne, petit oiseau, (*bis*)
Va, retourne à ta mie.
Ah ! donnez-nous, etc.

" Ainsi que lui, ne reviens pas (*bis*)
Dedans cette gabie.
Ah ! donnez-nous la guillannée,
Monseigneur, je vous prie ! "

Tous les auteurs français que j'ai pu consulter sur la matière s'accordent à donner une origine gauloise à la

coutume et aux chansons désignées à la fois par ce mot de Guignolée ou Guillannée. Aujourd'hui encore, dans l'ancienne province du Perche, d'où sont venus les ancêtres d'un grand nombre de familles canadiennes, on appelle les présents du jour de l'an: *les éguilas;* or la coutume druidique étant de distribuer le *gui de l'an neuf* " par formes d'étrennes, au commencement de l'année," il est évident que de là vient ce nom de *éguilas* (ou *éguilables*, comme on dit à Chartres,) donné aux cadeaux du nouvel an.

Le gui est une plante parasite qui nait sur le chêne, sur le pommier, sur le prunier, sur l'acacia d'Amérique, sur le hêtre, sur l'yeuse, sur le châtaigner et sur plusieurs autres arbres. L'histoire de la puissance mystérieuse de cette plante est racontée en détail dans l'*Edda* des Scandinaves, le livre qui contient le plus de renseignements sur le culte druidique.

On sait que, environ six cents ans avant Jésus-Christ, les Cimbres ou Kimris, qui habitaient la Crimée, firent éruption sur l'Europe septentrionale et occidentale et s'établirent successivement dans les divers pays compris entre la Scandinavie, les Alpes et les Pyrénées. Ce furent ces peuples qui apportèrent le druidisme dans la Gaule. Il paraît que l'olympe des Cimbres, comme l'olympe des Grecs et des Romains contenait une société à mœurs joliment douteuses Quoi qu'il en soit, une nuit, Balder, qui était le soleil, ni plus ni moins, eut un songe qui lui annonçait que sa vie était en danger. Il raconte son fait aux autres dieux, qui font avec Balder alliance offensive et defensive.

Une vraie brave femme de déesse qui avait nom Fréa, mariée à un dieu nommé Odin, fit faire serment au feu, à l'eau, au vent et à tout ce qui constitue les règnes animal, végétal et minéral de ne pas faire une égratignure au susdit Balder. Cela étant, tous les dieux se faisaient un amusement, dans leurs grandes assemblées, de lancer toute espèce de projectiles au fortuné Balder que rien ne pouvait blesser et qui prenait un singulier plaisir à cet amusement d'un nouveau genre. Malheureusement, il y avait de par l'olympe un vilain garnement, fourbe, hypocrite et envieux, au demeurant assez joli garçon, que ce jeu-là n'amusait pas; il s'appelait Loke. Déguisé en vieille femme, il se rend au palais de Fréa. La déesse un peu curieuse et un peu parleuse, lui demande si *elle* sait ce qui occupe le plus le conseil des dieux.—Les dieux, répond la vieille, jettent des traits et des pierres à Balder. —Et ni les armes de métal ni les armes de bois ne peuvent lui être mortelles, ajoute Fréa, car j'ai leur serment.—Quoi! dit la vieille, est-ce que toutes les choses qui existent vous ont fait le même serment?—Oui, réplique Fréa, excepté pourtant un petit arbuste qui croît au côté occidental du *Valhalla* (palais d'Odin), et qu'on nomme *Mistil Teinn* (gui), à qui je n'ai pas voulu demander de serment parce qu'il m'a paru trop jeune et trop faible.... La vieille en savait assez. Loke reprenant sa forme naturelle s'en va vite arracher l'arbuste par la racine et s'en revient de l'air le plus innocent du monde prendre sa place au milieu des dieux. Or, parmi ces dieux, il en était un nommé Hoder qui était aveugle. Loke s'approche de lui et lui dit:—" Pourquoi ne lancez-vous pas aussi quelques traits

à Balder? Prenez ceci et faites comme les autres; je vais vous indiquer où il se trouve." Hoder ayant donc pris le gui et Loke lui dirigeant la main, "il le lança à Balder, qui en fut percé de part en part, et tomba sans vie; et l'on n'avait jamais vu parmi les dieux ni parmi les hommes un crime plus atroce que celui-là...."

"La fable de Balder (le Bélen des Gaulois) dit M. B. Clavel, explique le motif de cette recherche solennelle du gui du chêne. On comprend qu'elle avait pour objet de priver le dieu mauvais, qui représentait chez nos pères le Loke des Scandinaves, des moyens de tuer Bélen (le soleil)."

"De nos jours encore, continue M. Clavel, il s'est conservé dans quelques lieux du voisinage de Bordeaux des vestiges de cette coutume druidique (la recherche du gui): des jeunes gens bizarrement vêtus vont en troupe, le premier janvier, couper des branches de chêne, dont ils tressent des couronnes, et reviennent entonner des chansons qu'ils appellent *guilanus*. Il en est de même parmi les peuples du Holstein, en Allemagne, qui appellent le gui *marentaken*, rameau des spectres. Les jeunes gens y vont, au commencement de l'année, frapper les portes et les fenêtres des maisons en criant: *Guthyl!* (gui)." *Histoire des Gaules*, p. 18.)

"Le grand sacrifice du gui de l'an neuf se faisait avec beaucoup de cérémonies près de Chartres, le sixième jour de la lune, qui était le commencement de l'année des Gaulois, suivant leur manière de compter par les nuits, *ad viscum druidæ clamare solebant*, dit Pline." (C. Leber, ouvrage déjà cité, p. 21, t. III.)

De toutes ces traditions nous n'avons importé, en Canada, que la mascarade du 1er janvier et le chant de la Guignolée; mais dans plusieurs pays d'Europe, le gui ou *rameau des spectres* est encore un objet de vénération auquel on attribue une grande puissance. (Voir Mallet, *Intro-*

duction à l'histoire du Danemark, t. I.—Henry, *Histoire d'Angleterre*, t. I, etc., etc.)

Il est une autre coutume, autrefois en grand usage en Canada, à laquelle on attribue également une origine païenne, et que l'on aurait christianisée comme la Guignolée : c'est celle des feux de la Saint-Jean...... Tombée aujourd'hui dans l'oubli, cette coutume subsistait encore au commencement de ce siècle dans certains pays de l'Europe (en Irlande, en France, en Espagne) de même qu'en Canada.

Les feux de la Saint-Jean paraissent remonter à une époque plus éloignée que l'établissement du christianisme; ils peuvent être considérés comme un reste de l'ancienne superstition et de la vénération que les Celtes avaient pour le feu, qui purifie tout, qui échauffe et consume tout. Les païens l'adoraient comme la source première de la vie et du mouvement de l'univers, le symbole visible de la divinité. On allumait ces feux en réjouissance de l'arrivée du soleil au solstice d'été qui commence les longs jours (fin de juin). (1)

On lit dans la vie de saint Eloi (mort en 659), que ce fervent apôtre travailla avec ardeur à déraciner les nombreuses superstitions qui régnaient à cette époque dans l'esprit des populations du nord de la France, comme de danser et chanter à la fête du 24 juin, " de faire sauter les

(1) Dict. de Bécherelle, au mot *feu*.

femmes malades par dessus des charbons allumés la veille, pour obtenir une heureuse délivrance."

Dans le *Plaid* du concile de Lestines ou Leptines, qui s'assembla en 742, d'après le désir de Karloman, duc des Français, on remarque un catalogue des superstitions païennes alors en usage, "entr'autres celle du feu de *Nodfir*, au mois de juin, allumé en frottant l'un contre l'autre des morceaux de bois, pour faire des feux de joie en l'honneur des dieux et des déesses; l'attouchement des flammes ou de la fumée attirant de prétendues bénédictions."

Le meilleur moyen de couper court à ce reste de paganisme était de transformer cette fête de la superstition en une fête chrétienne, et c'est ce que l'on fit.

M. LaRue a bien voulu me passer la petite note suivante touchant la cérémonie du dernier feu de la Saint-Jean dans sa paroisse natale :
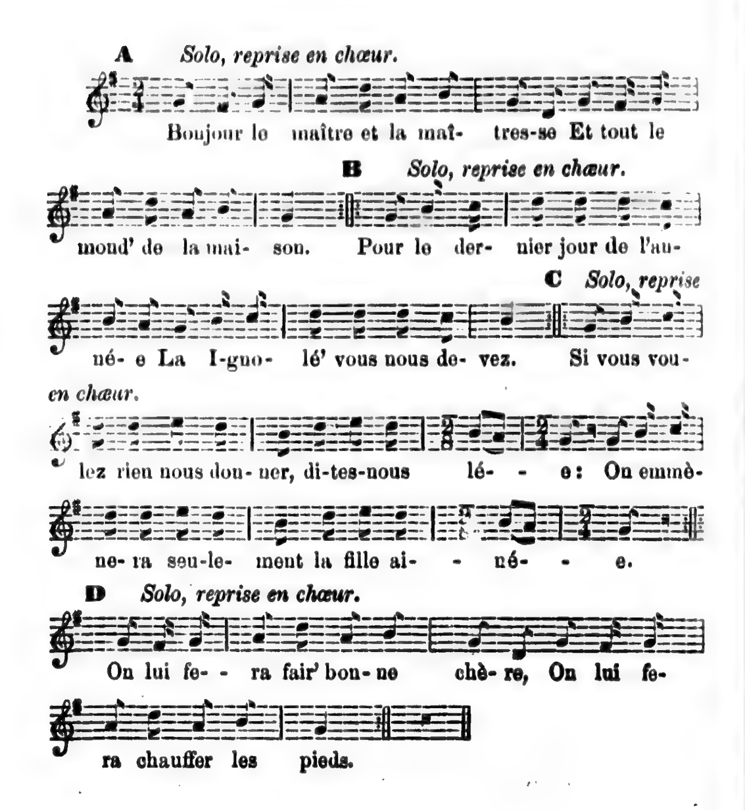
"Il y a cinquante-cinq ou cinquante-six ans que le dernier feu de joie de la Saint-Jean a eu lieu à Saint-Jean de l'Ile d'Orléans. (1) C'était la grande fête de l'Ile; le feu se faisait la veille de la fête et était précédé du salut. Les habitants des paroisses voisines s'y rendaient en foule, tous à cheval. Avant ce temps, les femmes s'y rendaient aussi, et à cheval, *en trousse*. Le bois du bûcher consistait en éclats de cèdre, toujours fournis par le même, Laurent Fortier, dont les enfants vivent encore à Saint-Jean. Le curé bénissait d'abord le bûcher, puis battait du briquet et y mettait le feu. Les désordes sans nombre qui accompagnaient la cérémonie l'ont fait abolir."

(1) Ceci était écrit en 1865, date de la première édition de cet ouvrage.

Ainsi la Guignolée et les feux de la Saint-Jean rappellent deux cérémonies du culte que les Druides rendaient au soleil. L'une avait lieu au solstice d'hiver et l'autre au solstice d'été.

La première version de la Guignolée, que l'on va voir, a été recueillie dans le comté de Berthier, et la seconde dans les cantons de l'Est.

—



A Bonjour le maître et la maîtresse
Et tout le mond' de la maison. } *(bis)*

B Pour le dernier jour de l'année
La Ignolé' vous nous devez. } *(bis)*

C Si vous voulez rien nous donner.
Dites-nous lé-e
On emmènera seulement
La fille ainée. } *(bis)*

D On lui fera fair' bonne chère,
On lui fera chauffer les pieds. } *(bis)*

C On vous demande seulement
Une chignée
De vingt à trente pied de long
Si vous voulez-e. } *(bis)*

D La Ignolé', la Ignoloche,
Mettez du lard dedans ma poche ! } *(bis)*

C Quand nous fûm's au milieu du bois,
Nous fûm's à l'ombre ;
J'entendais chanter le coucou
Et la coulombe. } *(bis)*
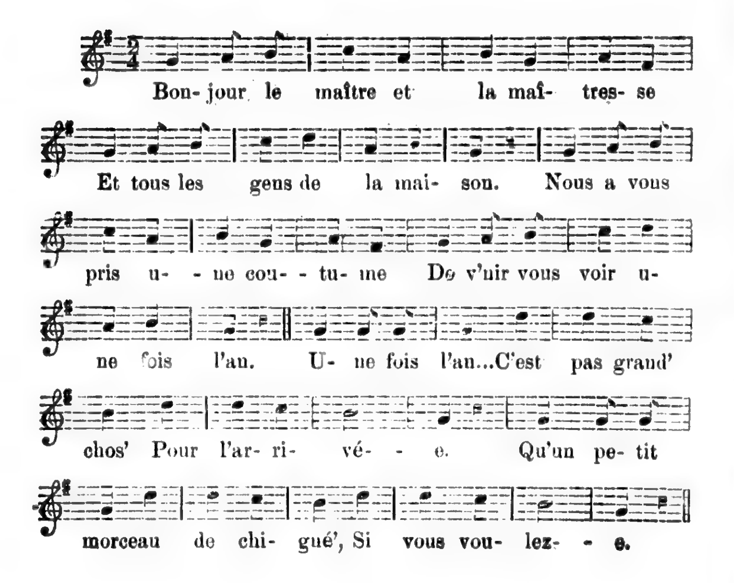
A Rossignolet du vert bocage,
Rossignolet du bois joli. } *(bis)*

B Eh ! va-t'en dire à ma maîtresse
Que je meurs pour ses beaux yeux. } *(bis)*

C Toute fil' qui n'a pas d'amant,
Comment vit-elle ?
Ell' vit toujours en soupirant,
Et toujours veille. } *(bis)*

AUTRE VERSION :

(Recueillie par M. le docteur J. A. LeBlanc)



Bonjour le maître et la maîtresse
Et tous les gens de la maison.
Nous avons pris une coutume
De v'nir nous voir une fois l'an.

Une fois l'an....C'est pas grand' chos'...
Pour l'arrivée,
Qu'un petit morceau de chignée,
Si vous voulez-e.

La guignolé, la guignoloche,
Mettez du lard dans ma poche!
Et du fromage sur mon pain ;
Je reviendrai l'anné' qui vient.
Si vous voulez rien nous donner,
    Dites-nous lé-e ;
Nous prenderons la fille ainée,
    Si vous voulez-e.
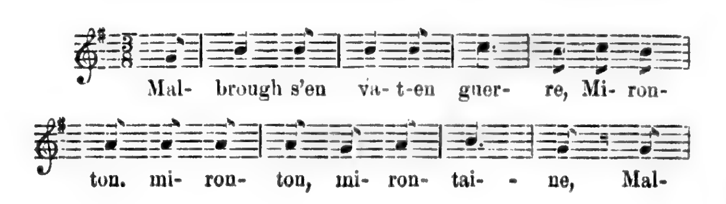
Nous lui ferons fair' bonne chère,
Nous lui ferons chauffer les pieds.
....
....

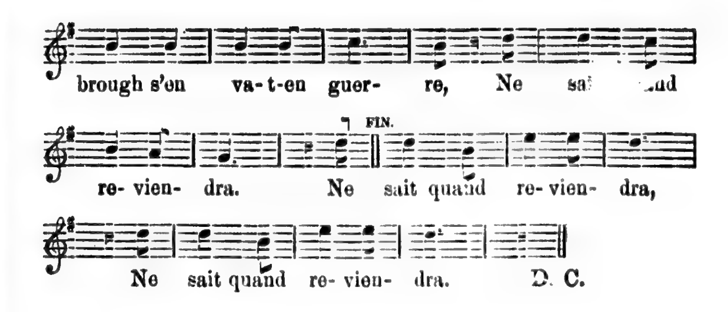
MALBROUGH S'EN VA-T-EN GUERRE

John Churchill, duc de Marlborough, naquit le 24 juin 1650, à Ashe, dans le comté de Devon, Angleterre. Habile diplomate, il fut le plus grand capitaine de son siècle, et se battit au Maroc, en Angleterre, en Irlande, en Allemagne et dans les Pays-Bas sans jamais éprouver une défaite sérieuse. Il servit pendant environ cinq années dans l'armée française, et sut mériter les éloges de Louis XIV et de Turenne.

La muse populaire a fait du duc de Marlborough un type légendaire qu'elle a chanté à sa façon et dans lequel il est difficile de reconnaître le héros de Walcour et de Malplaquet. En dépit des chansons et d'une tradition fantaisiste, Marlborough ne mourut pas sur le champ de bataille. Il fut frappé d'appoplexie le 8 juin 1716, alors qu'il était devenu généralissime du roi George I d'Angleterre. Il perdit presque entièrement la raison et languit dans ce triste état jusqu'à sa mort arrivée le 17 juin 1722.

—





Malbrough s'en va-t-en guerre,
Mironton, mironton, mirontaine,
Malbrough s'en va-t-en guerre,
Ne sait quand reviendra. (*ter.*)

Il reviendra-z-à Pâques,
Mironton, etc.
Il reviendra-z-à Pâques,
Ou à la Trinité. (*ter.*)

La Trinité se passe,
Mironton, etc.
La Trinité se passe,
Malbrough ne revient pas. (*ter.*)

Madame à sa tour monte,
Mironton, etc.
Madame à sa tour monte,
Si haut qu'ell' peut monter.

Elle aperçoit son page,
Mironton, etc.
Elle aperçoit son page
Tout de noir habillé. (*ter.*)

—Beau page, ah! mon beau page,
Mironton, etc.
Beau page, ah! mon beau page,
Quell' nouvelle apportez? *(ter.)*

Aux nouvell's que j'apporte,
Mironton, etc.
Aux nouvell's que j'apporte
Vos beaux yeux vont pleurer. *(ter.)*

Quittez vos habits roses,
Mironton, etc.
Quittez vos habits roses
Et vos satins brochés. *(ter.)*

Monsieur Malbrough est more,
Mironton, etc.
Monsieur Malbrough est more,
Est mort et enterré. *(ter.)*

J'l'ai vu porter en terre,
Mironton, etc.
J'l'ai vu porter en terre
Par quatre-z-officiers. *(ter.)*

L'un portait sa cuirasse,
Mironton, etc.
L'un portait sa cuirasse,
L'autre son bouclier. *(ter.)*

L'un portait son grand sabre,
Mironton, etc.
L'un portait son grand sabre,
L'autre ne portait rien. *(ter.)*

A l'entour de sa tombe,
Mironton, etc.
A l'entour de sa tombe
Romarins l'on planta. *(ter.)*

Sur la plus haute branche,
Mironton, etc.
Sur la plus haute branche
Le rossignol chanta. *(ter)*

On vit voler son âme,
Mironton, etc.
On vit voler son âme,
A travers des lauriers. *(ter*)

Chacun mit pied à terre,
Mironton, etc.
Chacun mit pied à terre
Et puis se releva. *(ter.)*

Pour chanter les victoires,
Mironton, etc.
Pour chanter les victoires
Que Malbrough remporta. *(ter.)*

La cérémoni' faite,
Mironton, etc.
La cérémoni' faite
Chacun s'en fut s'coucher. *(ter.)*
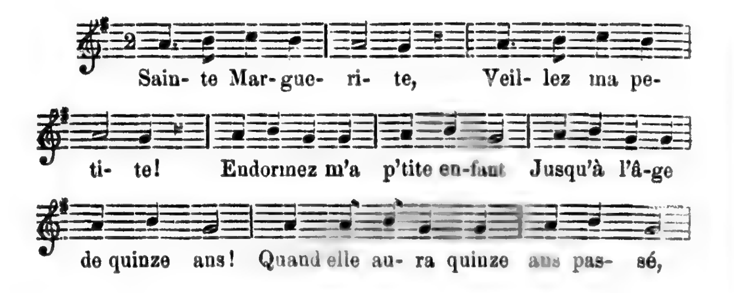
J'n'en dis pas davantage,
Mironton, mironton, mirontaine,
J'n'en dis pas davantage
Car en voilà-z-assez.
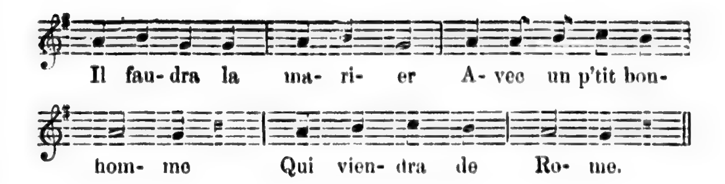
SAINTE MARGUERITE—PINPANIPOLE

Il est singulier de voir comme les paroles les plus insignifiantes, accolées à quelques pauvres notes de musique, peuvent se répéter de pays en pays et de siècle en siècle. Je lisais, il y a quelques jours, que, dans le Berry, en France, on chante une berceuse dont les mots sont :

" Dodo, berline !
Sainte Catherine,
Endormez ma p'tite enfant
Jusqu'à l'âge de quinze ans !
Quand quinze ans seront sonnés,
Il faudra la marier."

Au moment où je le lisais ces lignes, ici, à Québec, à mille lieues de la France, j'entendais une bonne d'enfants, qui chantait, dans une chambre voisine :

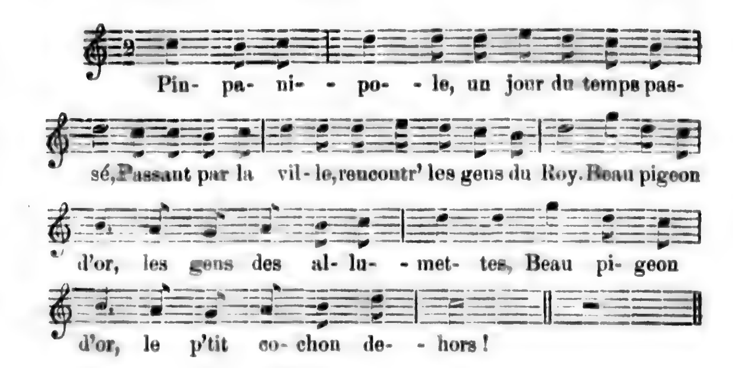




Sainte Marguerite,
Veillez ma petite!
Endormez ma p'tite enfant
Jusqu'à l'âge de quinze ans!
Quand elle aura quinze ans passé,
Il faudra la marier,
Avec un p'tit bonhomme
Qui viendra de Rome.

....

Pinpanipole qui "rencontre les gens du Roy," nous vient aussi de France, très-probablement, et je serais curieux de savoir s'il s'y est conservé, ou s'il a émigré corps et biens pour venir amuser les petits Canadiens au berceau. On chante cette mélodie, qui n'est pas sans quelque mérite, en frappant successivement, du bout du doigt, les cinq doigts tendus d'un petit enfant à qui on fait ouvrir la main. Lorsque, à la fin du couplet, on dit: *dehors! dehors! dehors!* on fait disparaître un des doigts de l'enfant sous sa main, en faisant mine de le dévorer,—ce qui, d'ordinaire fait rire le bambin aux éclats;—puis on recommence le même petit jeu sur les quatre doigts qui restent; et ainsi de suite, en faisant disparaître un doigt à la fin de chaque répétion du couplet.



Pinpanipole, un jour du temps passé,
Passant par la ville, rencontre les gens du Roy,
Beau pigeon d'or, les gens des allumettes,
Beau pigeon d'or, le p'tit cochon dehors!

Parlé :—Dehors! dehors! dehors!

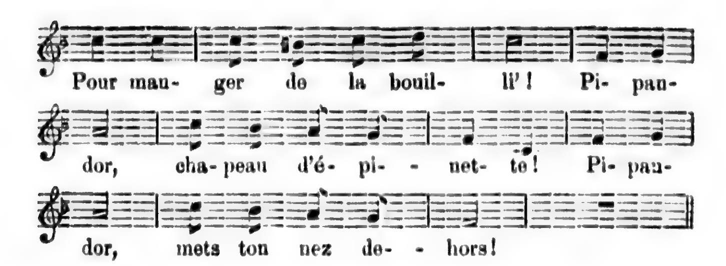
PIPANDOR A LA BALANCE

Pipandor à la Balance est le pendant de *Pinpanipole*, et l'accessoire du même jeu d'enfant.

Ce n'est pas sans un vif intérêt que j'ai retrouvé, dans le recueil publié par M. Bujeaud : les *Chants et Chansons populaires des provinces de l'Ouest*, et dans celui de MM. Durieux et Bruyelle : les *Chants et Chansons populaires du Cambresis*, quelques-uns des verbiages d'enfants que tous les petits Canadiens répètent dans leurs jeux, sur les genoux de leurs mères, le long des grands chemins ou sur les bancs de l'école. Quel plaisir d'apprendre que *Pipandor à la Balance*,—*Monte échelle! Monte-là!* et *Petit couteau d'or et d'argent* sont sur les lèvres de tous nos petits cousins d'outre mer! En présence d'une telle découverte, je me demande si c'est le Canada qui est resté français ou si c'est la France qui est devenu canadienne! et je serais presque tenté de m'écrier, en parodiant ce brave Marseillais qui n'a peut être jamais existé : Si la France avait un Québec, ce serait un petit Canada!

—





Pipandor à la Balance,
N'y a-t-il qu'toi-z-et moi-z-en France?
Pourquoi y es-tu mis?
Pour manger de la bouillie!
{ Pipandor, chapeau d'épinette!
{ Pipandor, mets ton nez dehors!

VARIANTE :

{ Pipandor, tambourez mesdames,
{ Pipandor, mets ton nez dehors!

LA POULETTE GRISE

Et jusqu'à la " Poulette grise " que l'on chante encore en France comme ici, en dépit de l'éloquente tirade de M. LaRue ! (Voir *Foyer Canadien*, année 1863.)

On chante aussi en France ce couplet qui accompagne toujours le " jeu de société " que tout le monde connaît :

Il est passé par ici
Le *furet des bois,* mesdames,
Il est passé par ici
Le furet du bois joli !

Nous autres, Canadiens, qui avons conservé des idées plus monarchiques, nous chantons :

Il est passé par ici
Le *clairon du roi,* mesdames,
Il est passé par ici
Le clairon du roi joli !

A cheval, sur la queue d'un orignal,—un autre chant très-populaire et plein de souvenirs de la France,—est une sorte de psalmodie, plutôt parlée que chantée, que l'on débite en faisant sauter un enfant sûr ses genoux :

A cheval, à cheval,
Sur la queue d'un orignal.

A Rouen, à Rouen,
Sur la queue d'un p'tit ch'val blanc.

A Paris, à Paris,
Sur la queue d'une p'tite souris.

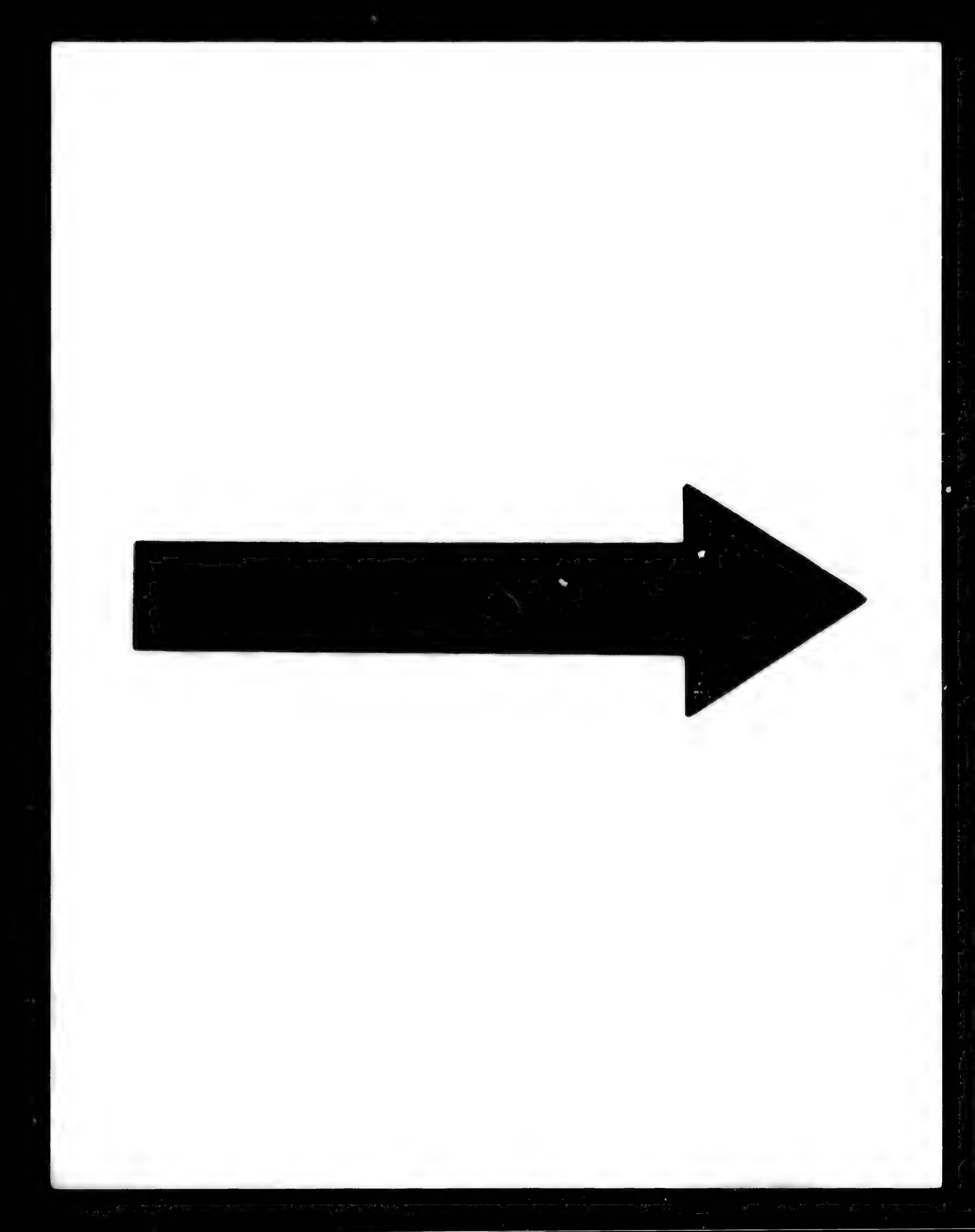
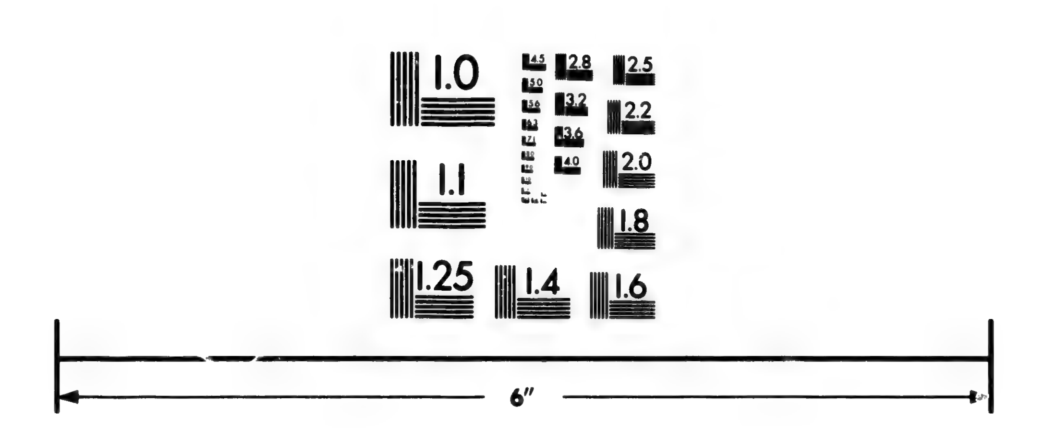
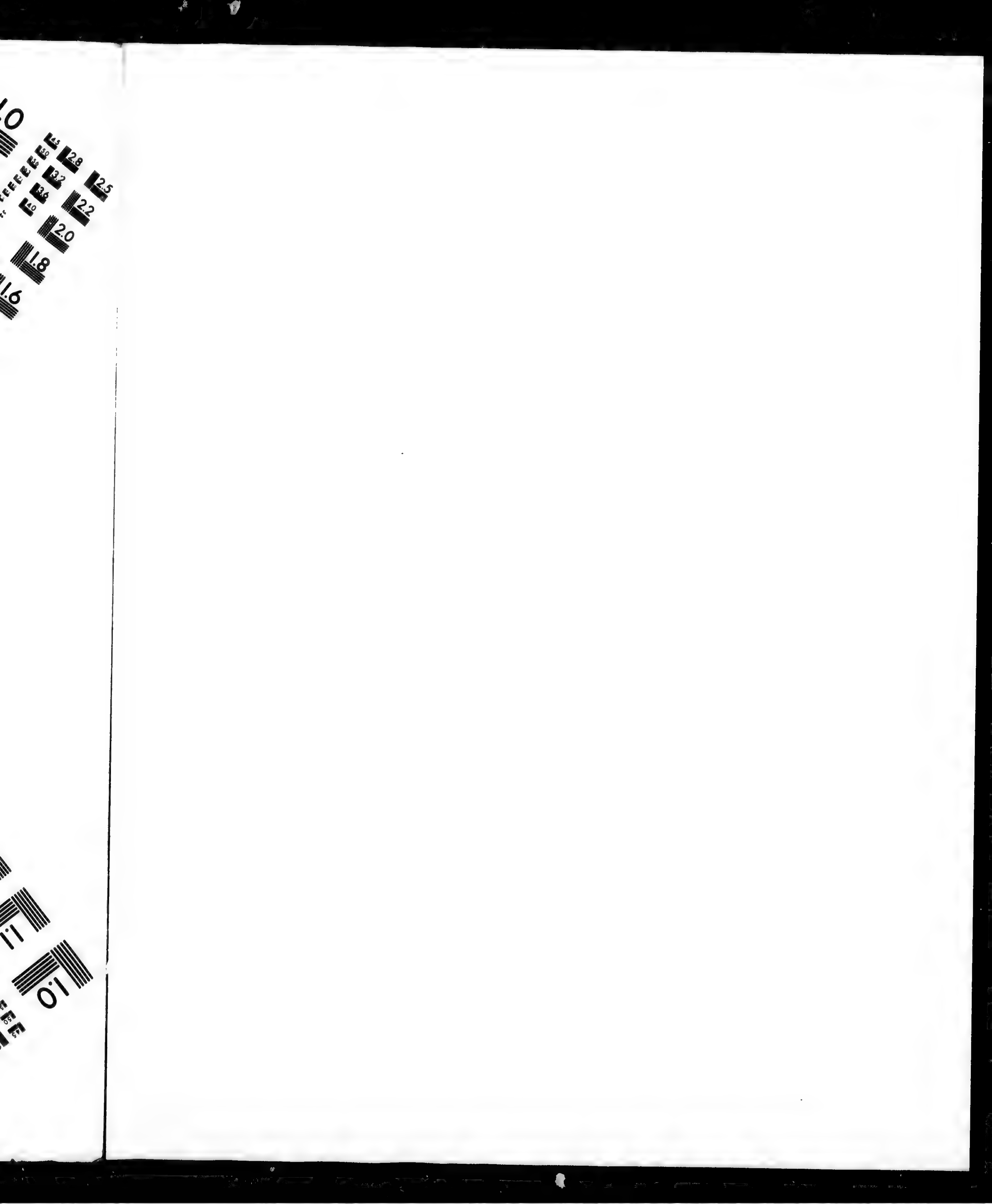




IMAGE EVALUATION
TEST TARGET (MT-3)





A Versailles, à Versailles,
Sur la queue d'une grand' vache caille.
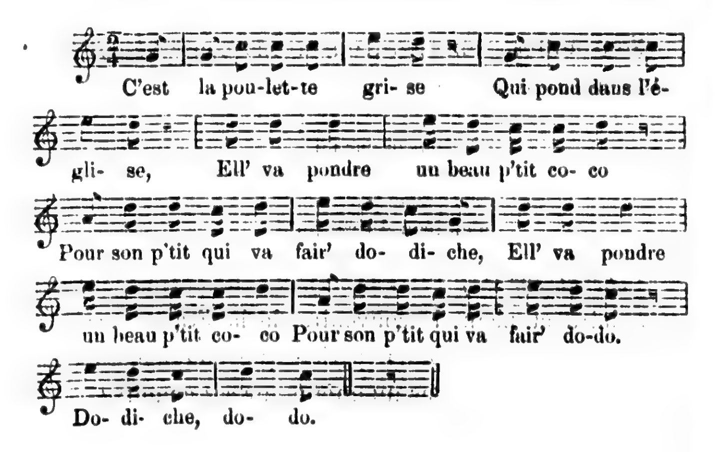
....

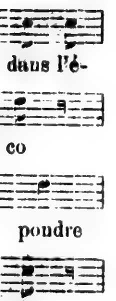
" On comprend, dit M. LaRue, que le rhythme et la tournure de cette *chanson* sont propres à exciter la verve des nourrices. Aussi une bonne de Québec a-t-elle cru devoir ajouter :

A Québec, à Québec,
Sur la queue d'une belette ! !......

....

" Je lui en laisse la responsabilité."





C'est la poulette grise
Qui pond dans l'église,
Ell' va pondre un beau p'tit coco
Pour son p'tit qui va fair' dodiche,
Ell' va pondre un beau p'tit coco
Pour son p'tit qui va fair' dodo.
Dodiche, dodo.

C'est la poulette blanche
Qui pond dans les branches,
Ell' va pondre, etc.

C'est la poulette noire
Qui pond dans l'armoire,
Ell' va pondre, etc.

C'est la poulette verte
Qui pond dans les couvertes,
Ell' va pondre, etc.

C'est la poulette brune,
Qui pond dans la lune,
Ell' va pondre, etc.

C'est la poulette jaune
Qui pond dans les aulnes,
Ell' va pondre un beau coco
Pour son p'tit qui va fair' dodiche,
Ell' va pondre un beau p'tit coco
Pour son p'tit qui va faire dodo.
Dodiche, dodo.

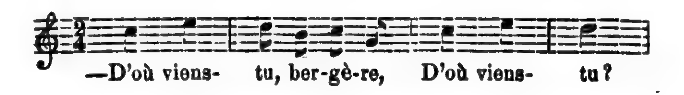
D'OU VIENS-TU, BERGÈRE?
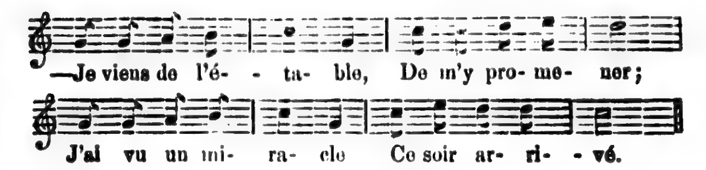
Le noël que l'on va lire n'est jamais chanté à l'église (il a pu l'être autrefois) ; mais il est bien connu dans les familles. Les petits enfants aiment son joli air, simple et doux. Le *D'où viens-tu?* et le *Qu'as-tu vu, bergère?* de chaque couplet, intéresse leur imagination, qui s'exalte au récit de ce Dieu qu'adorent les grands parents comme les petits enfants, ce Dieu qui a tout fait, tout: le beau ciel étoilé, le grand fleuve et la haute montagne couverte de neige, et qui cependant veut naître pour nous dans une étable ! Le bœuf, dont, ordinairement, ils n'osent pas trop approcher, et l'âne, qu'ils ne connaissent que de nom, sont deux personnages qui, à leurs yeux, embellissent singulièrement le tableau....

Un écrivain qui n'était malheureusement pas catholique, M. Michelet, a écrit ces lignes délicieuses à propos des noëls populaires :

"........Il y avait alors dans l'Eglise un merveilleux génie dramatique, plein de hardiesse et de bonhomie, souvent empreint d'une puérilité touchante........Elle (l'Eglise), quelquefois aussi, se faisait petite ; la grande, la docte, l'éternelle, elle bégayait avec son enfant; elle lui traduisait l'ineffable en puériles légendes."

—





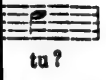
—D'où viens-tu, bergère,
  D'où viens-tu ?
—Je viens de l'étable,
De m'y promener;
J'ai vu un miracle
Ce soir arrivé.

—Qu'as-tu vu, bergère,
  Qu'as-tu vu ?
—J'ai vu dans la crèche
Un petit enfant
Sur la paille fraîche
Mis bien tendrement.

—Rien de plus, bergère,
  Rien de plus ?
—Saint' Marie, sa mère,
Qui lui fait boir' du lait,
Saint Joseph, son père,
Qui tremble de froid.

—Rien de plus, bergère,
  Rien de plus ?
—Ya le bœuf et l'âne
Qui sont par devant,
Avec leur haleine
Réchauffent l'enfant.

—Rien de plus, bergère,
  Rien de plus ?
—Ya trois petits anges
Descendus du ciel
Chantant les louanges
Du Père éternel.



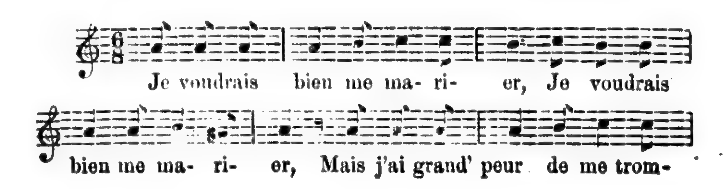
JE NE VEUX PAS D'UN HABITANT
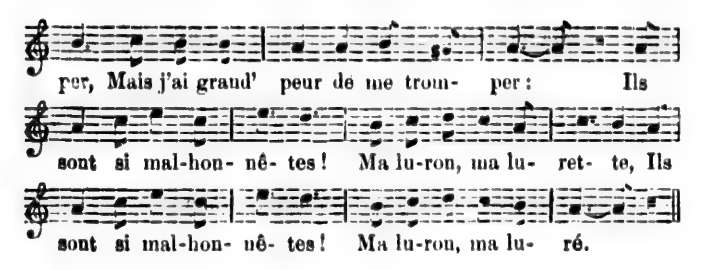
Nous n'appelons *habitant*, en Canada, que celui qui possède une terre à la campagne et qui la cultive lui-même. Les ouvriers et les journaliers qui demeurent à la campagne ne sont pas des *habitants*, pas plus que les résidants des villes. L'origine de cette distinction remonte, sans aucun doute, aux premiers temps de la colonie. La société canadienne d'alors se composait, à part les ecclésiastiques, de trois classes d'hommes : les soldats, les commerçants et les agriculteurs. Les premiers n'étaient ici, pour la plupart, que temporairement, tandis que les agriculteurs, en s'emparant du sol même du pays, s'y fixaient d'une manière irrévocable, et devaient être seuls considérés comme les véritables habitants de la colonie.

On m'a chanté cette mélodie tantôt avec le *sol* dièze, tantôt avec le *sol* naturel.

A part les couplets où il est question d'un habitant et d'un colporteur, toute cette chanson nous vient de France. On en chante encore une variante aujourd'hui en Saintonge.

—





Je voudrais bien me marier, (*bis*)
Mais j'ai grand' peur de me tromper : (*bis*)
Ils sont si malhonnêtes !
Ma luron, ma lurette,
Ils sont si malhonnêtes !
Ma luron, ma luré.

Je ne veux pas d'un habitant : (*bis*)
Il faut toujours aller au champ, (*bis*)
Et rouler la charette,
Ma luron, etc.

Je ne veux pas d'un laboureux : (*bis*)
Il faut toujours toucher les bœufs (*bis*)
Et manier la curette,
Ma luron, etc.

Je ne veux pas d'un colporteur, (*bis*)
Rarement ils se font honneur (*bis*)
En portant la cassette,
Ma luron, etc.

Pour un notair', je n'en veux pas, (*bis*)
Car ils passent trop de contrats. (*bis*)
Ils embrass'nt les filettes,
Ma luron, etc.

Je ne veux pas d'un médecin : (*bis*)
Ils ont toujours pilul's en main, (*bis*)
Des pris's et des lancettes,
Ma luron, etc.

Je ne veux pas d'un avocat, (*bis*)
Car ils aiment trop les ducats. (*bis*)
Ils trompent les filettes,
Ma luron, etc.

Je voudrais bien d'un officier : (*bis*)
Je marcherais à pas carrés (*bis*)
Dans ma joli' chambrette,
Ma luron, ma lurette,
Dans ma joli' chambrette,
Ma luron, maluré.

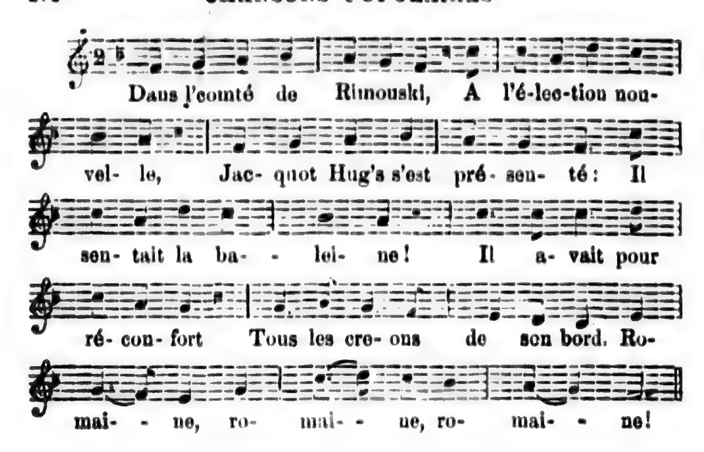
JACQUOT HUGUES

Jacquot Hugues n'est pas un être fictif ; il a bien réellement existé, et vécu de longues années dans le comté de Rimouski, où il est mort, il y a une vingtaine d'années, sans laisser de postérité.

Il est bon de savoir que c'était un être bien original que ce Jacquot Hugues. Il était grand de taille, et, quoique Français de naissance, on l'appelait le *Sauvage*, à cause sans doute de son teint très-basané, mais aussi à cause de ses allures excentriques et de sa coutume de porter des *mitasses*, avec ornements en *babiche*.

Il lui arriva un jour de s'emparer d'une baleine. Après qu'il l'eut dépecée et qu'il en eut extrait l'huile et la graisse, ses voisins s'en vinrent chez lui pour se partager le résidu, les *cretons*, comme cela était d'usage ; mais voilà mon Jacquot Hugues qui ne veut pas donner mais vendre ses cretons, et qui se met en frais de peser sa marchandise avec une *romaine*. C'en était bien assez pour se faire chanter ; néanmoins la verve des rimeurs de l'endroit se contint pour le moment ; mais lorsque, à quelque temps de là, on entendit dire que Jacques Hugues, *le Sauvage*, le vendeux de cretons, faisait des démarches pour se faire élire membre du parlement, toute digue fut rompue, et les couplets que l'on va lire volèrent de bouche en bouche, si bien que je les ai entendu chanter à plus de cent lieues de l'endroit où ils furent composés.

—



Dans l'comté de Rimouski,
A l'élection nouvelle,
Jacquot Hug's s'est présenté:
Il sentait la baleine!
Il avait pour réconfort
Tous les cretons de son bord.
Romaine, romaine, romaine!....

Quand il était cantinier,
Il vendait de l'eau forte;
Il savait la baptiser
Sans demander main-forte:
C'est P'tit Paul qui charriait l'eau,
Madam' rinçait le tonneau....
A force, à force, à force!

Il ne se souvenait plus
De ses mitass' à franges;
Il eut donné ses écus
Pour entrer dans la chambre.
C'est c'qu'on n'aurait jamais vu:
Un Sauvage d'être élu!
Peau noire, peau noire, peau noire!

En s'en revenant chez lui,
Il faisait la grimace ;
Le mond' s'est bien aperçu
Qu'il avait le cœur f[illegible]que.
Il dit qu'il a vendu,
Mais à présent n'en vend plus.
Attrape, attrape, attrape !

Qu'en a composé la chanson,
C'est un garçon de gloire ;
Il ne vous dit pas son nom :
Ca vous reste à savoire.
Il espèr' que ses amis
Chanteront tous avec lui :
Romaine, sauvage, peau noire !

FRANÇOIS MARCOTTE

On a vu, dans les couplets qui précèdent, une mordante satire contre les petits moyens mis en jeu par un homme préoccupé de faire sa fortune rapidement. Voici une autre satire, non moins mordante, dont les garçons qui se vantent de faire tourner la tête à toutes les filles pourront tirer leur profit.

Cette chanson est tout à fait dans le génie canadien. François Marcotte, qui :

> ....s'en va promptement
> Atteler sa jument
> Chez son oncle Paul Abelle,

est bien un vrai type de faraud campagnard.

C'est une coutume commune aux poètes rustiques de la France et du Canada de se consacrer à eux-mêmes le dernier ou les derniers couplets de leurs chansons. Presque toutes nos chansons d'élections, de même que les complaintes composées à l'occasion d'un malheur arrivé à une famille ou à une paroisse, finissent par le couplet sacramentel :
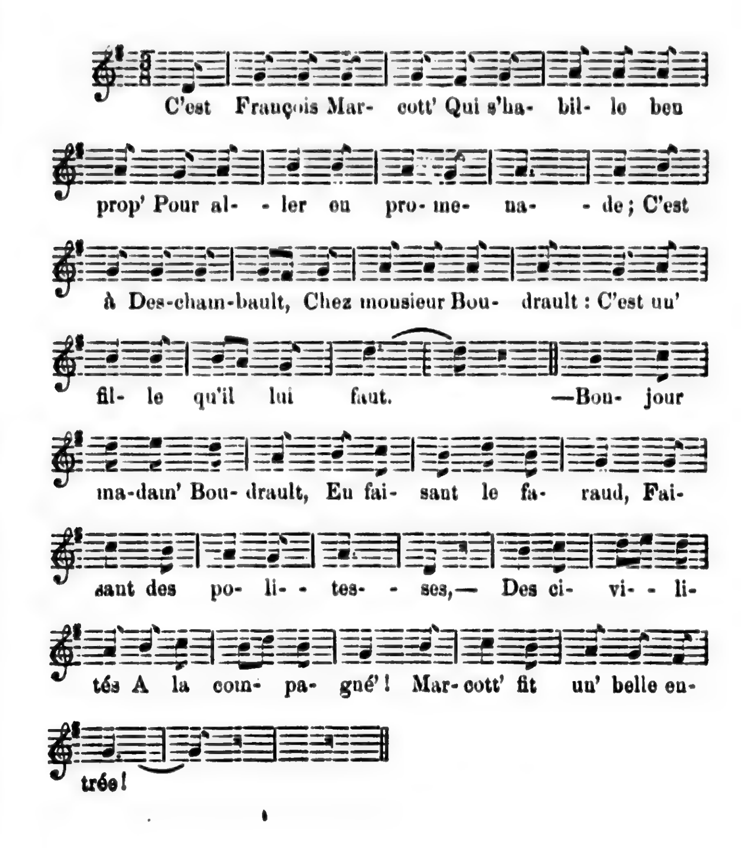
> Qu'en a composé la chanson, etc.

> Qui a composé cette complainte, etc.

On doit d'autant plus volontiers pardonner cette petite faiblesse aux poètes populaires que l'on est accoutumé à voir des poètes d'un ordre plus élevé parler d'eux-mêmes,

se décrire, se vanter, se *biographier* d'un bout à l'autre de leurs œuvres.

L'air de cette chanson n'a rien d'original et n'est pas canadien. C'est, je crois, une ancienne mélodie anglaise.



C'est François Marcotte
Qui s'habille ben propre
Pour aller en promenade;
C'est à Deschambault,
Chez monsieur Boudrault:
C'est une fille qu'il lui faut.
—Bonjour madam' Boudrault,—
En faisant le faraud,
Faisant des politesses,—
Des civilités
A la compagnée!
Marcotte fit un' belle entrée!

Quand il fut entré,
Il s'agit de parler
Des affair's de conséquence:
De sa bien aimée
Il s'est approché:
C'était pour la demander.
—Je suis bien pressé,
Je veux me marier,
Je crains de vous surprendre;
Vous excuserez
La brutalité
D'l'abord de mon arrivée.

—Vous êt's tout excusé,
Vous pouvez continuer;
Revenez plusieurs voyages:
Pour vous marier,
Il faut espérer (attendre)
Que mon pèr' soit arrivé.
Marcotte s'est retiré,
Pensant bien qu'il l'aurait
Dans un second voyage;
Ne s'imaginant pas
Qu'en faisant tout cela,
Ell' voulait le planter là.

L'automne est revenu,
Boudrault ne revient plus,
Marcotte est d'un bord et d'l'autre :
C'est pour s'informer,
De tous les côtés,
Si Boudrault est arrivé.
S'en va à Deschambault,
Rencontr' monsieur Boudrault
Et fait sa connaissance :
—Veuillez bien m'excuser,
C'est pour vous demander
Votre fille à marier.

—Parlez-moi, mon ami,
Tout vous est permis :
Vous avez tant d'avantages !
Vous avez de l'esprit,
Sans compter l'industrie :
Vous êt's homme de génie.
Puis on m'a raconté
Que vous vous vantiez
Que vous auriez bien ma fille ;
Pour vous récompenser,
Nous allons vous donner
Une pell' bien amanchée.

Revenons à Marcotte.
Il a pris sa capote ;
Il a l'air tout imbécile :
Son casque rabattu,
Il a l'air tout bourru :
Marcott' ne se r'connait plus.
Il s'en va promptement
Atteler sa jument
Chez son oncle Paul Abelle,
En disant : Sapre gai !
Je suis effarouché
De la pell' qu'ils m'ont donnée !
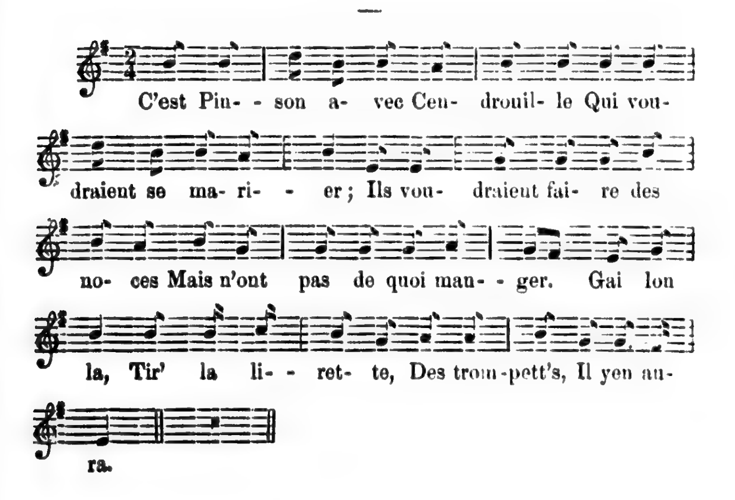
L'auteur de la chanson,
C'est un grand garçon
Revenant d'un long voyage;
Etant arrêté
Se fair' faire à dîner
Chez des gens qu'il connaissait:
Etant après dîner,
Il entend raconter
L'aventur' de Marcotte;
J'vous dis en vérité,
Qu'il aurait mérité
Un' chanson mieux composée.

Je vais vous le nommer:
C'est Hyacinth' Denis,
Qui n'a plus d'avantages.
Il est exposé
Au même danger
Quand il va se promener.
Un jour passant par là,
Pensant à tout cela,
Je chantais, en en moi-même:
" Arriv'ra que pourra!
La pell' nous servira
Pour enterrer l'mardi gras."

C'EST PINSON AVEC CENDROUILLE

Cette chanson n'est pas tant une chanson comique qu'une chanson d'enfants, où la *chatte*, le gros *rat* avec son *violon*, etc., ne figurent que pour tenir en éveil l'esprit d'un petit tapageur en attendant que le sommeil vienne fermer ses paupières. "Il ne faut pas, dit avec justesse M. Champfleury, demander aux nourrices qui composent ces chansons, autre chose que ce qu'elles peuvent donner ; ......dans l'amour qu'elles portent aux enfants, elles trouvent de singulières associations de mots......qui frappent le nouveau-né et savent endormir ses souffrances."

Ces couplets se chantent en France, dans le Cambrésis, sur un air tout différent du nôtre.



C'est Pinson avec Cendrouille
Qui voudraient se marier;
Ils voudraient faire des noces,
Mais n'ont pas de quoi manger.
Gai lon la
Tire la lirette,
Des trompettes
Il yen aura.

Ils voudraient faire des noces,
Mais n'ont pas de quoi manger.
Ils voient venir un gros chien,
Dans sa gueule apporte un pain.
Gai lon la, etc.

Ils voient venir un gros chien,
Dans sa gueule apporte un pain.
De pain nous en avons bien,
De viand' nous n'en avons point.
Gai lon la, etc.

De pain nous en avons bien,
De viand' nous n'en avons point.
Ils voient venir un corbeau,
Dans son bec est un gigot.
Gai lon la, etc.

Ils voient venir un corbeau,
Dans son bec est un gigot.
De viand' nous en avons bien,
De vin nous n'en avons point.
Gai lon la, etc.

De viand' nous en avons bien,
De vin nous n'en avons point.
Ils voient venir un lapin,
Sur son dos, un' tonn' de vin.
Gai lon la, etc.

Ils voient venir un lapin,
Sur son dos un' tonn' de vin.
De vin nous en avons bien,
De danseus's n'en avons point.
Gai lou la, etc.

De vin nous en avons bien,
De danseus's n'en avons point.
Ils voient venir un voisin,
Une fille à chaque main.
Gai lon la, etc.

Ils voient venir un voisin,
Une fille à chaque main.
Des danseus's en avons bien,
De violon n'en avons point.
Gai lon la, etc.

Des danseus's en avons bien,
De violon n'en avons point.
Ils voient venir un gros rat,
Un violon dessous son bras.
Gai lon la, etc.

Ils voient venir un gros rat,
Un violon dessous son bras.
—Entrez monsieur l'Arrivé:
Notre chatte est au grenier.
Gai lon la, etc.

Entrez, monsieur l'Arrivé:
Notre chatte est au grenier.
La chatte entendit cela,
A sauté dessus le rat.
Gai lon la, etc.

La chatte entendit ce'a,
A sauté dessus le rat.
Le rat s'est mis à crier:
Voilà mon violon cassé!
Gai lon la, etc.

Le rat s'est mis à crier:
Voilà mon violon cassé!
Quand j'irai en compagnée,
Un coup d'eau d'vi' je prendrai.
Gai lon la, etc.

Quand j'irai en compagnée,
Un coup d'eau d'vi' je prendrai.
J'n'en donn'rai pas à cell'-là
Qui m'a cassé les deux bras.
Gai lon la,
Tire la lirette,
Des trompettes
Il y en aura.

A LA CLAIRE FONTAINE

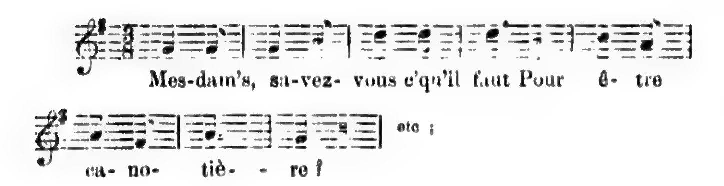
(*Air recueilli par M. l'abbé Marquis*)

Le lecteur a déjà pu observer que, dans des chants qui semblent d'abord appartenir au mode mineur, le chanteur populaire fait tout à coup apparaître une seconde majeure entre le septième et le huitième degré de la gamme, détruisant ainsi la note sensible, et plaçant la mélodie dans le premier ou le second mode de la tonalité ancienne. Or, ce qui arrive pour le mode mineur arrive aussi pour le mode majeur. Ainsi, dans la mélodie de la *Claire Fontaine*, que l'on va voir ci-après, et qui semble d'abord appartenir exclusivement au mode majeur, la note *fa* apparaissant naturelle, dans la dixième et dans la quatorzième mesure, la sensible disparaît par là même, et le huitième mode de la tonalité ancienne se trouve parfaitement accusé.
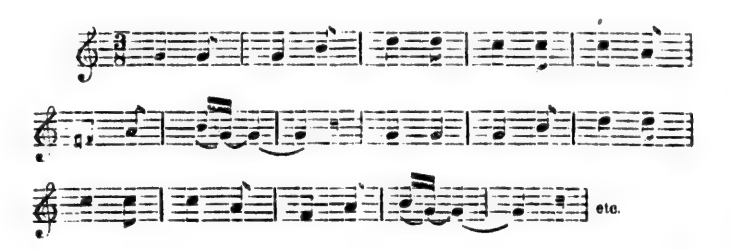
On dirait, quelquefois, que le peuple a horreur de la note sensible. Cela tient à des causes toutes naturelles que des *musicistes* distingués de ce siècle ont étudiées et expliquées d'une manière irréfutable. (Voir les *Remarques générales*, à la fin de ce volume.)

J'ai déjà dit que ces infractions aux règles de l'art moderne n'indiquent pas toujours l'ancienneté d'une mélodie Souvent il arrive qu'une chanson de la ville, toute fraîche composée, vieillit tout à coup de *plusieurs siècles*, grâce aux altérations qu'elle snbit en passant par des gosiers
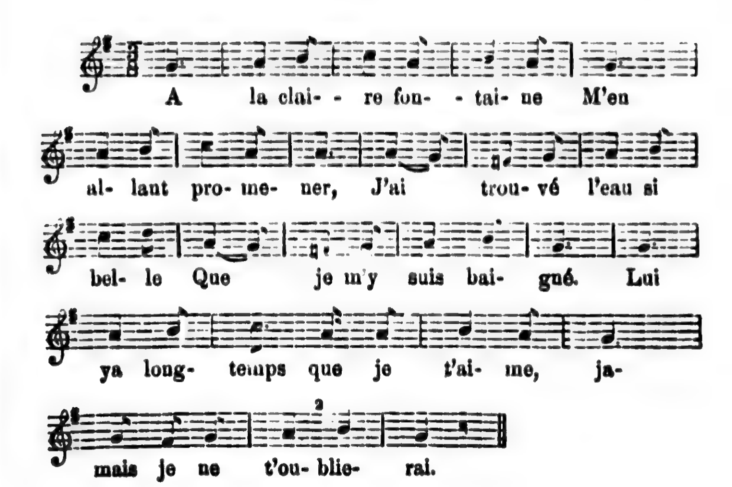
compagnards. Chacun connaît cet air d'un vaudeville intitulé : *Les Canotiers de la Seine :*



Eh ! bien, voici comment j'ai entendu chanter ce même air par une jeune fille de l'Ile-Verte, (comté de Temiscouata) :



Ceux de mes lecteurs qui ont visité la capitale de la France se rappellent sans doute avoir vu, sur la place des Victoires, une statue équestre de Louis XIV, représentant le monarque avec un lambeau de vêtement sur le corps, et des sandales aux pieds. C'est un anachronisme de ce genre que faisait, bien à son insu, ma jeune chanteuse de l'Ile-Verte, en dépouillant de sa note sensible la mélodie toute moderne du vaudeville français.


A la clai- - re fon- - tai- ne M'en
al- lant pro- me- ner, J'ai trou- vé l'eau si
bel- le Que je m'y suis bai- gné. Lui
ya long- temps que je t'ai- me, ja-
mais je ne t'ou- blie- rai.

PERRETTE EST BIEN MALADE—CHEZ MON PÈRE YA TROIS FILLES

La chanson de *Perrette* étant chantée dans toutes nos campagnes, et par les gens du peuple, j'ai cru devoir lui donner place ici, mais j'avoue que sa musique, aussi remarquable par sa distinction que par son caractère antique, semble accuser une origine peu populaire. Paroles et musique sont peut-être nées au milieu de "ces prés fleuris qu'arrose la Seine," dans Lutèce la chantante elle-même, alors que l'école littéraire dite *sentimentale* peuplait le Louvre et Versailles de bergers et de bergères.

Dans tous les cas, les couplets de *Perrette est bien malade*, de même que ceux de *Chez mon pèr' ya trois filles*, qui semblent en être une variante plus populaire, ne sont certainement pas canadiens. Les mots : *aubade*, *musette*, et *tambour* sont là pour le prouver. (1)
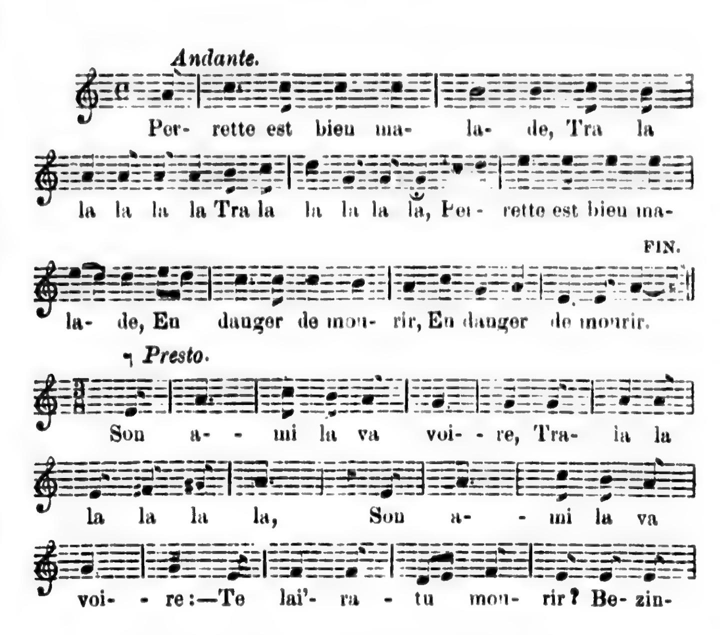
Chez mon père ya trois filles se chante sur la première

(1) Il est important de remarquer que le peuple, en Canada, ne fait pas usage d'instruments à sons fixes, tels que la vielle et les différentes sortes de musettes ou cornemuses : le biniou, le *bag-pipe*, etc ; que le violon est le seul instrument dont se servent nos virtuoses campagnards ; et que, conséquemment, on ne saurait attribuer aux exigences d'instruments à sons fixes le fait que nos chants populaires appartiennent presque exclusivement au genre diatonique.

Le tambour, dont nos paysans ne font pas non plus usage, était autrefois un instrument très en vogue en Canada, avant l'arrivée des blancs. On le regardait presque comme quelque chose de sacré, parce que les jongleurs s'en servaient toujours dans les chants qui accompagnaient leurs magies. C'est si bien le cas que les premiers missionnaires de la Nouvelle-France ne considéraient un sauvage bien converti que lorsque celui-ci avait brisé son tambour. Le Frère Gabriel Sagard dit, en parlant d'une coutume montagnaise : ".. ....Je m'oubliais de parler des violons ou instruments musicaux au sons desquels, & des chansons des deux chantres, tout le branle alloit &

partie (*andante*) de l'air noté ci-après. Cette variante m'a été chantée par une jeune fille du nom de Farly, de Saint-Barthélemy, comté de Berthier.

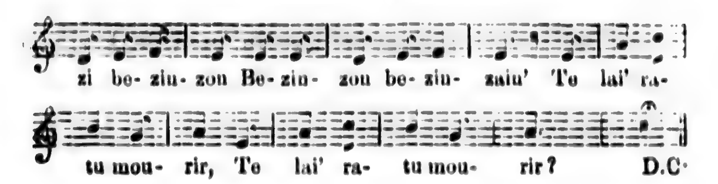
—



se remuoit à la cadence; c'estoient une grande escaille de tortuë & une façon de tambour de la grandeur d'un tambour de basque, composé d'un cercle large de trois ou quatre doigts, & de deux peaux roidement estenduës de part & d'autre, dans quoy estoient des graines de bled d'Inde, ou petits caillous pour faire plus de bruit : le diamettre des plus grands tambours est de deux palmes ou environ, ils le nomment en Montagnais *Chichigouan ;* ils ne le battent pas comme on fait par deça : mais ils le tournent & remuent, pour faire bruire les caillous qui sont dedans, & en frappent la terre, tantost du bord, tantost quasi du plat, pendant que tout le monde danse.

" Voyla tout ce qui est des instruments musicaux du pays."

" Sagard.—Histoire du Canada, page 474, Paris, 1636.



Andante.

Perrette est bien malade,
Tra la la la la la
Tra la la la la la,
Perrette est bien malade,
En danger de mourir. (*bis*)

Presto.

Son ami la va voire,
Tra la la la la la la,
Son ami la va voire:
—Te lai'ra-tu mourir?
Bezinzi bezinzon,
Bezinzon bezinzaine,
Te lai'ra-tu mourir? (*bis*)

Andante.

—Non, non, répondit-elle,
Tra la la, etc.
Non, non, répondit-elle,
Je ne veux pas mourir. (*bis*)

Presto.

Qu'on m'apporte ma flûte,
Tra la la la la la la,
Qu'on m'apporte ma flûte
Et mon tambour joli.
Bezinzi, bezinzon, etc.



Andante.

Pour jouer une aubade,
Tra la la la la la
Tra la la la la la
Pour jouer une aubade
Et chasser les soucis. (*bis*)

Chez mon pèr' ya trois filles,
Les voici, les voilà,
Tra la la tra la la,
Chez mon pèr' ya trois filles,
Tout's trois à marier. (*bis*)

Mais yen a deux qui chantent,
Les voici, les voilà, etc.,
Mais yen a deux qui chantent
Et l'autre qui gémit. (*bis*)

Pourquoi gémir, la belle ?
La voici, la voilà, etc.,
Pourquoi gémir, la belle :
Nous somm's tous réjouis ! (*bis*)

Chantez, chantez la belle,
La voici, la voilà, etc.,
Chantez, chantez, la belle,
Nous chanterons aussi. (*bis*)

Qu'on m'apporte ma musette,
La voici, la voilà, etc.,
Qu'on m'apporte ma musette
Et mon tambour joli ! (*bis*)

Que je jou' des aubades,
Les voici, les voilà, etc.,
Que je jou' des aubades
Aux enfants sans souci. (*bis*)

—Les enfants sans souci, me dit-elle,
Les voici, les voilà, etc.
Les enfants sans souci, me dit-elle,
Ils sont bien loin d'ici. (*bis*)

Ils sont à la caserne,
Les voici, les voilà, etc.,
Ils sont à la caserne,
Après se divertir. (*bis*)

Ils boivent pots et pintes,
Les voici, les voilà,
Tra la la tra la la,
Ils boivent pots et pintes,
Vidant les verr's aussi. (*bis*)

A LA SANTE DE CES JEUNES MARIÉS

Quel est l'homme ayant tant soit peu *de monde* qui oserait parler malheur, déception, tombeau, au milieu d'un repas de noces ? Dans de telles circonstances, au contraire, chacun affecte une joie sans mélange, et ne parle que félicité suprême et bonheur sans fin. Et pour tant la crainte est dans tous les cœurs. Ici bas:

" ......jamais entière allégresse :
L'âme y souffre de ses plaisirs,
Les cris de joie ont leur tristesse,
Et les voluptés leurs soupirs.

" La crainte est de toutes les fêtes;
Jamais un jour calme et serein
Du choc ténébreux des tempêtes
N'a garanti le lendemain...."
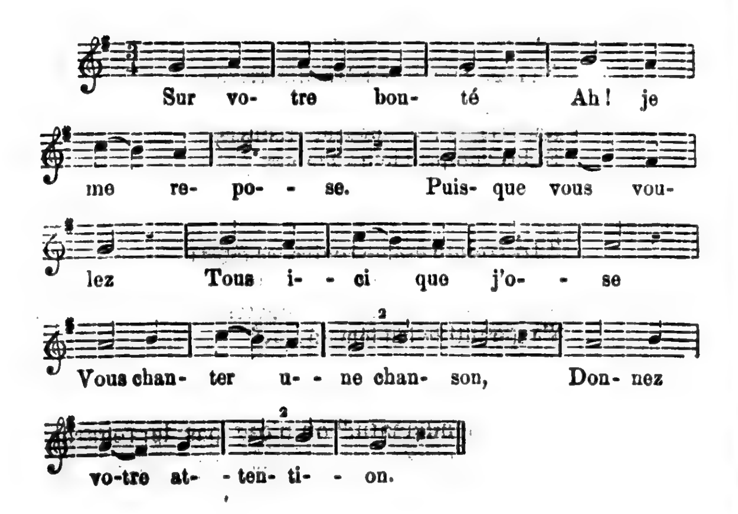
Ce mystérieux " lendemain," on n'ose pas le regarder en face, on s'efforce de n'y pas songer. Plus courageux que nous, et, avouons-le aussi, la conscience plus tranquille, l'homme des champs ne craint pas d'en rappeler le souvenir, même au milieu de ses fêtes. Au lieu de se dorloter mollement dans la jouissance du présent, au lieu de s'écrier inutilement, comme Lamartine :

" Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?"

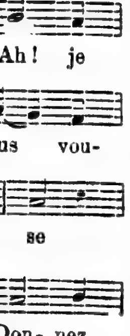
il regarde l'avenir avec calme, tâche de mettre à profit l'expérience du passé, et se raffermit dans le sentier du devoir.

Les couplets que l'on va lire prouvent, une fois de plus, la vérité de cette assertion des frères Grimm : que les chansons du peuple ne savent jamais mentir.

—



Sur votre bonté
Ah! je me repose.
Puisque vous voulez
Tous ici que j'ose
Vous chanter une chanson,
Donnez votre attention.



Je ne parle pas
Ici du breuvage,
Ni de ce repas,
Mais du mariage;
Je ne parle maintenant
Que de ces jeunes amants.

Vous avez dit : *oui,*
Mot très-agréable ;
Mais il est aussi
Souvent regrettable,
Et jusque dans le tombeau
On se repend de ce mot.

Messieurs, jusqu'ici,
Jusqu'à vos oreilles,
Je puis bien parler
De tous ceux et celles
Qui se prennent sans s'aimer
Et meur'nt sans se regretter.

Vous, jeunes amants,
Qui cherchez des belles,
Veillez sagement,
Soyez-leur fidèles,
Car vous pourriez être enfin
Accablés de grand chagrin.

Pour vous conserver
Beaux jours et bon rôle,
Vous d'vez répéter
Souvent ces paroles :
Dieu veuille que je sois doux
A cell' dont je suis l'époux !

Tu ne dois aimer
Que ta chère femme,
Que Dieu t'a donnée
Pour fidèl' compagne ;
Tu dois toujours éviter
Cell' qui pourrait te charmer.

Vous vous êt's aimés,
Aimez-vous encore !
Vous serez charmés
De revoir l'accor'-e
Régner dans votre maison
Avec la paix et l'union.

Jeun' femme, écoutez !
Vous ferez de même ;
De Dieu suppliez
La bonté suprême
Qu'il vous bénisse tous deux
Et vous donne des jours heureux.

Messieurs, c'est assez
Sur le mariage ;
Daignez me verser
De ce doux breuvage :
Que je boive à la santé
De ces jeunes mariés.
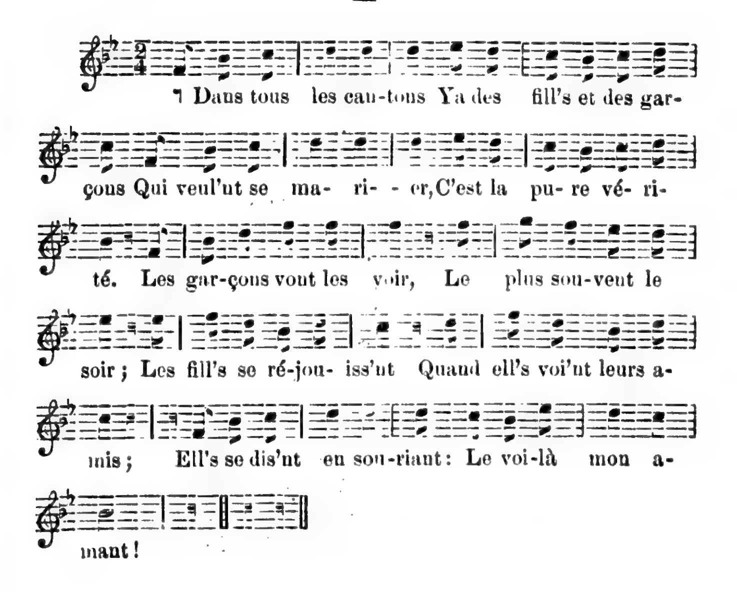
DANS TOUS LES CANTONS

(*Paroles recueillies par M. J. A. Malouin*)

L'auteur de ces couplets, après avoir énuméré les vicissitudes du ménage, nous apprend que lui en a été exempt, qu'il est tombé sur un bon " gibier." Cela prouve deux choses : 1° que les femmes peuvent être bonnes quelquefois (elles le sont même très-souvent) ; 2° que les poètes de tous les calibres ne peuvent que difficilement se taire sur leurs avantages.

Cette chanson, au reste, est, dans son genre, un petit chef-d'œuvre. La morale en est toute pratique : savoir bien choisir son " gibier."

—



Dans tous les cantons
Ya des fill's et des garçons
Qui veul'nt se marier,
C'est la pure vérité.
Les garçons vont les voir
Le plus souvent le soir;
Les fill's se réjouissent
Quand ell's voi'nt leurs amis;
Ell's se dis'nt en souriant:
Le voilà mon amant!

Jeunes fill's, écoutez,
Qui voulez vous marier:
Votre engagement
Vous causera du tourment.
Vous prenez un état
De pein's et d'embarras;
Bien souvent du chagrin,
Sans en connaîtr' la fin,
Qui vous f'ra regretter
La maison qu'vous quittez.

Etant mariée,
Il faut tout abandonner,
Tous les agréments
D'être avec les jeunes gens.
Faut rester au logis
Pour plaire à son mari;
Vous êtes mariée
Par votr' propr' volonté;
Vous avez pris mari,
C'est pour lui obéir.

S'il est complaisant,
Vous aurez de l'agrément;
Mais s'il est jaloux,
Vous n'en aurez pas beaucoup.

Combien y en a-t-il
De ces méchants maris,
Que tout leur intérêt
C'est d'aller au cabaret,
Pour y passer leur temps
A boir' tout leur argent!

Le soir arrivé,
Ils reviennu'nt à leur logis
Tout en turibons
Et menant le carillon;
Disant d'un air fâché:
"Donne-moi à souper!
Promptement fais mon lit,
Car j'ai besoin d'dormir!"
Comment pouvoir chérir
Un si brutal mari?

Vous, à la maison,
Ni pain, ni lard, ni poisson,
N'ayant pas le sou
Et souvent manquant de tout....
Et vos petits enfants
Qui vous diront: "Maman,
Donnez-nous donc du pain,
Car nous mourons de faim!"
Hélas, quel crève-cœur
Vous f'ra verser des pleurs!

Mais comme cela
Tous les hommes ne sont pas:
Car tous ces défauts,
Pour un seul, ce serait trop!
Yen a, assurément,
Qui sont plus complaisants:
Ils aim'nt leurs compagnées
Puisqu'ils les ont épousées,
Ils veul'nt les soulager:
C'est pour se faire aimer.

Mais si les maris
Ne sont pas tous garantis,
C'est qu'il yen a trop
De ces femm's qu'ont des défauts....
De ces humeurs marabouts,
Que rien n'est à leur goût;
Quand on veut leur parler
Dans un coin s'en vont bouder.
Comment n'pas faire courroux
Avec un tel hibou?

La semaine, au logis,
Ell's ont l'air tout étourdies;
Mal peignées, mal chaussées,
Et souvent mal arrangées.
Le dimanche arrivé,
Vous les voyez frisées,
Que tout's leurs qualités
N'est qu'pour la vanité.
Ell's n'ont aucun souci
Pour l'affair' du logis.

Qu'en a composé la chanson
C'est un vieillard de ce canton
Qui n'a pas regretté
Le jour qu'il s'est marié.
Il a pris un gibier
Qu'il a su conserver;
Elle a des qualités
Qu'il n'a point publiées :
Que chacun fass' comm' moi,
Qu'il chante ce qu'il sait !

CELLE QUE MON CŒUR AIME

On chante, en France, les couplets suivants, qui ont avec notre chanson *Celle que mon cœur aime* un lien de parenté non équivoque :

Nous étions dix fill's dans un pré,
Tout's les dix à marier.
Y avait Dine, y avait Chine,
Y avait Claudine et Martine,
Ah! ah!
Cath'rinette et Cath'rina,
Y avait la belle Suzon,
La duchess' de Montbazon,
Y avait Madeleine,
Y avait la du Maine.
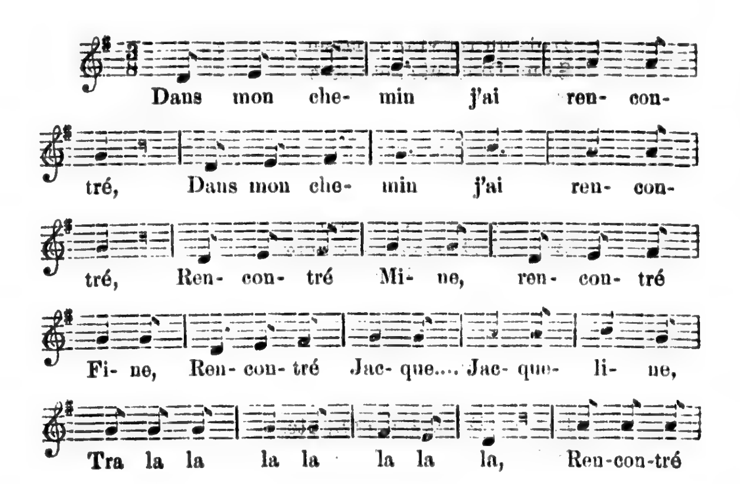
Le fils du roi vint à passer,
L'fils du roi vint à passer ;
Salua Dine, etc., etc., etc.
Embrassa la du Maine.
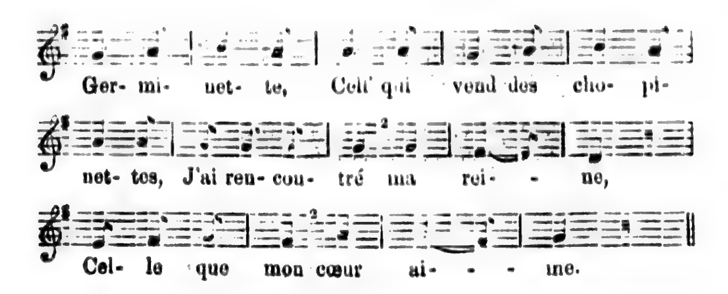
A toutes il fit un cadeau,
A tout's il fit un cadeau.
Bague à Dine, etc., etc., etc.
Diamants à la du Maine.

Puis il leur offrit à coucher,
Il leur offrit à coucher.
Paille à Dine, etc., etc., etc.
Beau lit à la du Maine.

Puis toutes il les renvoya,
Toutes il les renvoya.
Chassa Dine, chassa Chine,
Chassa Claudine et Martine,
Ah! ah!
Cath'rinette et Cath'rina,
Chassa la belle Suzon,
La duchess' de Montbazon,
Chassa Madeleine,
Et garda la du Maine.

Evidemment cette version n'est pas de source populaire. Mais il est possible qu'il existe, ou du moins qu'il ait existé, en France, une chanson populaire à peu près semblable à notre version canadienne, et qu'elle ait servi de thême aux couplets que l'on vient de lire.





Dans mon chemin j'ai rencontré : *(bis)*
Rencontré Mine, rencontré Fine,
Rencontré Jacque..Jacqueline,
Tra la la la la la la la,
Rencontré Germinette,
Cell' qui vend des chopinettes,
J'ai rencontré ma reine,
Celle que mon cœur aime.

Je les ai tout' tout' fait entrer : *(bis)*
Fait entrer Mine, fait entrer Fine,
Fait entrer Jacque..Jacqueline,
Tra la la, etc.
Fait entrer Germinette,
Cell' qui vend des chopinettes,
J'ai fait entrer ma reine,
Cela que mon cœur aime.

Je les ai tout' tout' fait asseoir : *(bis)*
Un' chaise à Mine, un' chaise à Fine,
Un' chaise à Jacque...Jacqueline,
Tra la la, etc.
Un' chaise à Germinette,
Cell' qui vend des chopinettes,
Un beau fauteuil à ma reine,
Celle que mon cœur aime.

Je les ai tout' tout' fait manger : (*bis*)
Patate à Mine, patate à Fine,
Patate à Jacque..Jacqueline,
Tra la la, etc.
Patate à Germinette,
Cell' qui vend des chopinettes,
Un bon chapon à ma reine,
Celle que mon cœur aime.

Je les ai tout' tout' fait coucher : (*bis*)
Paillasse à Mine, paillasse à Fine,
Paillasse à Jacque..Jacqueline,
Tra la la, etc.
Paillasse à Germinette,
Cell' qui vend des chopinettes,
Un beau lit d'plume à ma reine,
Celle que mon cœur aime.

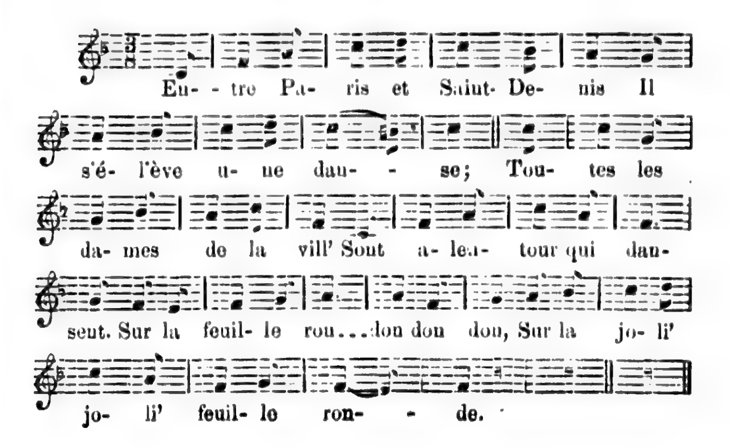
Je les ai tout' tout' renvoyées : (*bis*)
Renvoyé Mine, renvoyé Fine,
Renvoyé Jacque..Jacqueline,
Tra la la la la la la la,
Renvoyé Germinette,
Celle qui vend des chopinettes,
Mais j'ai gardé ma reine,
Celle que mon cœur aime !

ENTRE PARIS ET SAINT-DENIS

Voici une princesse, fille d'un roi de France, qui se fait bel et bien couper l'herbe sous le pied par une "savante," physicienne et botaniste. C'est là un éloquent plaidoyer en faveur de l'usage, établi depuis quelques années, de donner des prix de chimie, de physique et de botanique dans nos pensionnats de jeunes filles.

Une variante de cette jolie chanson se chante aussi en France. (Voir les *Chants et Chansons* de M. Bujeaud, page 203, vol. I.) J'ai recueilli ces couplets à Sainte-Louise, district de Montmagny.

—



Entre Paris et Saint-Denis
Il s'élève une danse;
Toutes les dames de la ville
Sont alentour qui dansent.
Sur la feuille ron..don don don,
Sur la joli', joli' feuille ronde.

Toutes les dames de la ville
Sont alentour qui dansent....
Il n'y a que la fill' du roi
D'un côté qui regarde.
Sur la feuille, etc.

Il n'y a que la fill' du roi
D'un côté qui regarde.
Ell' voit venir son messager,
Son messager de Nantes.
Sur la feuille, etc.

Ell' voit venir son messager,
Son messager de Nantes.
—Beau messager, beau messager,
Quell's nouvell's ya à Nantes?
Sur la feuille, etc.

Beau messager, beau messager,
Quell's nouvell's ya à Nantes?
—Les nouvell's que j'ai apportées:
Que votre amant vous mande....
Sur la feuille, etc.

Les nouvell's que j'ai apportées:
Que votre amant vous mande
Que vous fassiez choix d'un amant,
Pour lui a une amante.
Sur la feuille, etc.

Que vous fassiez choix d'un amant,
Pour lui a une amante.
—Est-elle plus belle que moi?
Est-elle plus savante?
Sur la feuille, etc.

Est-elle plus belle que moi?
Est-elle plus savante?
—Ell' n'est pas plus belle que toi,
Mais elle est plus savante.
Sur la feuille, etc.

Ell' n'est pas plus belle que toi,
Mais elle est plus savante:
Ell' fait neiger, ell' fait grêler,
Ell' fait le vent qui vente.
Sur la feuille, etc.

Ell' fait neiger, ell' fait grêler,
Ell' fait le vent qui vente;
Ell' fait reluire le soleil
A minuit, dans sa chambre.
Sur la feuille, etc.

Ell' fait reluire le soleil
A minuit, dans sa chambre;
Ell' fait pousser le romarin
Sur le bord de la Manche.
Sur la feuille ron..don don don,
Sur la joli', joli' feuille ronde.

IL N'Y A QU'UN SEUL DIEU

Je connais depuis bien longtemps cette ancienne ronde que l'on pourrait parfaitement appeler une *ronde religieuse.* L'exécution en est très-simple :

Les danseurs se comptent d'abord à haute voix, de façon à ce que chacun d'eux se trouve être désigné par un nombre pair ou impair. Le chant commence ensuite et la chaîne se met à tourner. On tourne ainsi constamment, tantôt à droite, tantôt à gauche ; mais quand les chanteurs en sont au sixième couplet, et chaque fois que ce sixième couplet se répète, tout le monde s'arrête, et, pendant que l'on chante : *Six urnes placées, remplies*, les danseurs désignés par un nombre pair se tournent, d'abord à droite, puis à gauche, et font à leurs voisins de profonds saluts. Ceux que désigne un nombre impair font la même cérémonie en sens inverse : le tout avec la gravité d'une cérémonie religieuse. Puis lorsque l'on chante : *A Cana, en Galilée*, les danseurs recommencent à tourner.

Tout cela n'est guère dans le goût des jansénistes. Tandis que ceux-ci, sous prétexte de respect, bannissent Dieu de tout ce qui n'est pas le ciel ou le sanctuaire, les catholiques véritables ont le bon sens de parler de Dieu partout, même dans leurs amusements. " On a remarqué dès longtemps, dit d'une manière charmante M. de Sainte-Beuve, cette gaieté particulière aux peuples catholiques ; ce sont des enfants qui, sur le giron de leur mère, lui font toutes sortes de niches et prennent leur aises."

Cette ronde est la traduction à peu près littérale d'une des *Imitations* des *Séries druidiques* que composèrent les missionnaires qui établirent le christianisme dans les Gaules. On s'en convaincra par cette citation partielle de deux chants publiés par M. de Villemarqué (Barzas-Breiz, pages 1—28) :

CHANT DRUIDIQUE.

Le druide.

Tout beau, enfant blanc du druide ;
Réponds-moi, tout beau, que veux-tu ?
Que je chanterai-je ?

L'enfant.

—Chante-moi la série du nombre un,
Jusqu'à ce que je l'apprenne aujourd'hui.

Le druide.

Pas de série pour le nombre un :
La nécessité unique ;
Le trépas père de la douleur ;
Rien avant, rien de plus....
....
....

L'enfant.

La série du nombre deux ?
....
....
La série du nombre douze ?

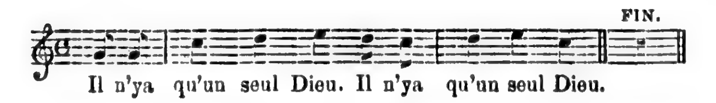
Le druide.

Il y a douze mois et douze signes ;
....
Onze bélek armés,....
Dix vaisseaux ennemis,....
Neuf petites mains blanches,....

Huit vents,....
Sept soleils,....
Six petits enfants de cire,....
Cinq zônes autour de la terre,....
Quatre pierres à aiguiser,....
Trois parties du monde,....
Deux bœufs....
La nécessité unique, le trépas....

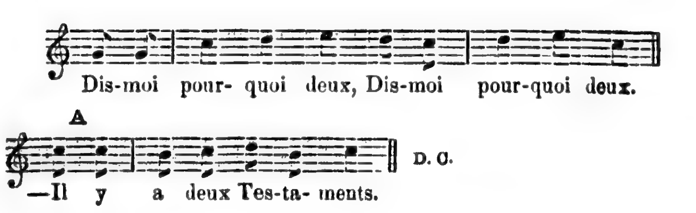
CHANT CHRÉTIEN.

—Dic mihi quid unus?
—Unus est Deus
Qui regnat in cœlis.
—Dic mihi quid duo?
....
....
—Dic mihi quid duodecim?
—Duodecim apostoli;
Undecim stellæ
A Josepho visæ;
Decem mandata Dei;
Novem angelorum chori;
Octo beatitudines;
Septem sacramenta;
Sex hydriæ
Positœ
In cœna Galileæ;
Quinque libris Moysis;
Quatuor evangelistæ
Tres sunt patriarchæ;
Duo testamenta;
Unus est Deus.



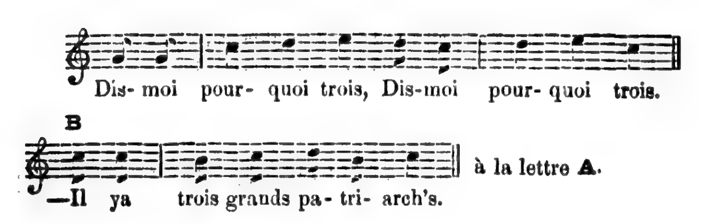
Il n'ya qu'un seul Dieu,
Il n'ya qu'un seul Dieu.

—



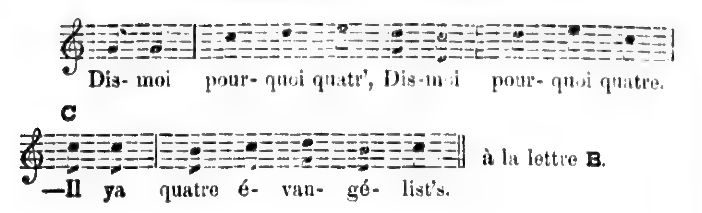
Dis-moi pourquoi deux. (*bis*)
—Il y a deux Testaments,
Il n'ya qu'un seul Dieu. (*bis*)

—



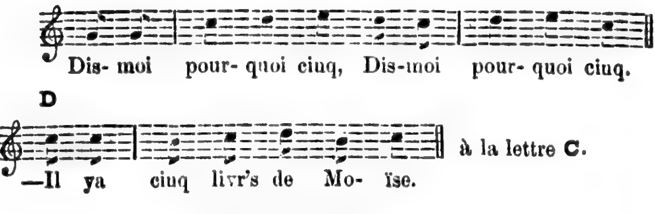
Dis-moi pourquoi trois. (*bis*)
—Il y a trois grands patriarches,
Il y a deux Testaments,
Il n'ya qu'un seul Dieu. (*bis*)
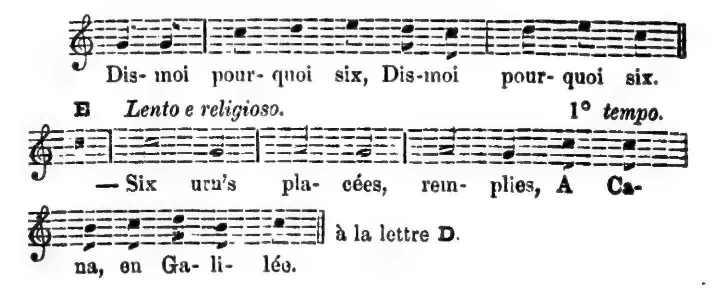
—



Dis-moi pourquoi quatre. (*bis*)
—Il ya quatre évangélistes,
Il ya trois grands patriarches,
Il y a deux Testaments,
Il n'ya qu'un seul Dieu. (*bis*)

—

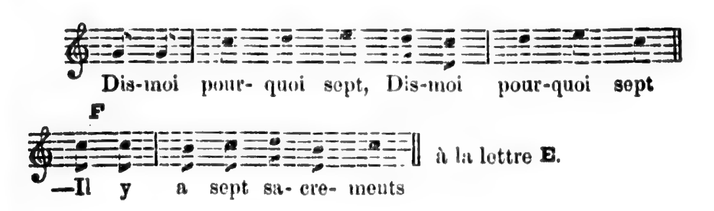


Dis-moi pourquoi cinq. (*bis*)
—Il ya cinq livr's de Moïse,
Il ya quatre évangélistes,
Il ya trois grands patriarches,
Il y a deux Testaments,
Il n'ya qu'un seul Dieu. (*bis*)



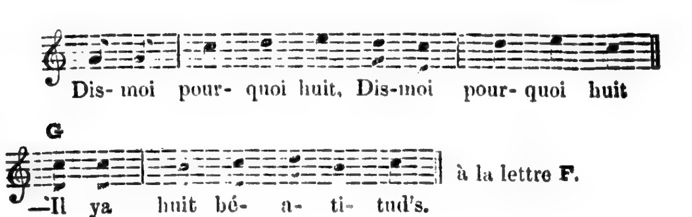
Dis-moi pourquoi six. (*bis*)
—*Six urn's placées, remplies,*
A Cana, en Galilée,
Il ya cinq livr's de Moïse,
Il ya quatre évangélistes,
Il ya trois grands patriarches,
Il y a deux Testaments,
Il n'ya qu'un seul Dieu. (*bis*)

—



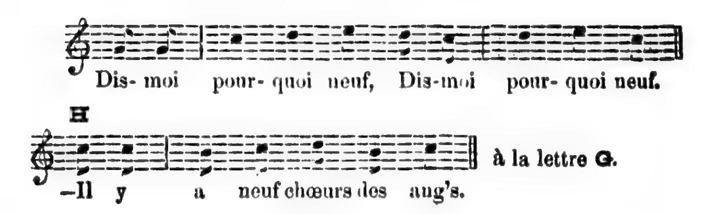
Dis-moi pourquoi sept. (*bis*)
—Il y a sept sacrements,
Six urn's placées, remplies,
A Cana, en Galilée.
Il ya cinq livr's de Moïse,
Il ya quatre évangélistes,
Il ya trois grands patriarches,
Il y a deux Testaments,
Il n'ya qu'un seul Dieu. (*bis*)

—



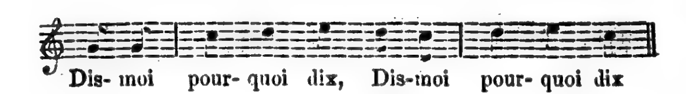
Dis-moi pourquoi huit. (*bis*)
—Il ya huit béatitudes,
Il y a sept sacrements,
Six urn's placées, remplies,
A Cana, en Galilée,
Il ya cinq livr's de Moïse,
Il ya quatre évangélistes,
Il ya trois grands patriarches,
Il y a deux Testaments,
Il n'ya qu'un seul Dieu. (*bis*)

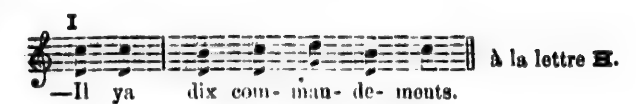
—



Dis-moi pourquoi neuf. (*bis*)
—Il y a neuf chœurs des anges,
Il ya huit béatitudes,
Il y a sept sacrements,
Six urn's placées, remplies,
A Cana, en Galilée,
Il ya cinq livr's de Moïse,
Il ya quatre évangélistes,
Il ya trois grands patriarches,
Il y a deux Testaments,
Il n'ya qu'un seul Dieu. (*bis*)

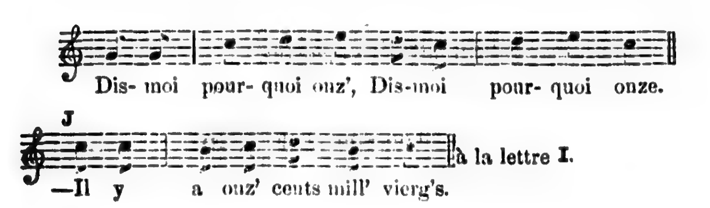
—





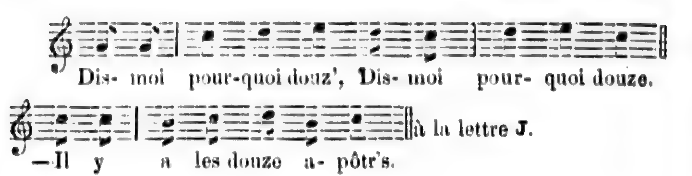
Dis-moi pourquoi dix. (*bis*)
—Il ya dix commandements,
Il y a neuf chœurs des anges,
Il ya huit béatitudes,
Il y a sept sacrements,
Six urn's placées, remplies,
A Cana, en Galilée,
Il ya cinq livr's de Moïse,
Il ya quatre évangélistes,
Il ya trois grands patriarches,
Il y deux Testaments,
Il n'ya qu'un seul Dieu.

—

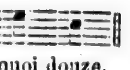


Dis-moi pourquoi onze. (*bis*)
—Il y a onz' cents mill' vierges,
Il ya dix commandements,
Il y a neuf chœurs des anges,
Il ya huit béatitudes,
Il y a sept sacrements,
Six urn's placées, remplies,
A Cana, en Galilée,
Il ya cinq livr's de Moïse,
Il ya quatre évangélistes,
Il ya trois grands patriarches.
Il y a deux Testaments,
Il n'ya qu'un-seul Dieu. (*bis*)

—



Dis-moi pourquoi douze. (*bis*)
—Il y a les douze apôtres,
Il y a onz' cents mill' vierges,
Il ya dix commandements,
Il y a neuf chœurs des anges,
Il ya huit béatitudes,
Il y a sept sacrements,
Six urn's placées, remplies,
A Cana, en Galilée,
Il ya cinq livr's de Moïse,
Il ya quatre évangélistes,
Il ya trois grands patriarches,
Il y a deux Testaments,
Il n'y a qu'un seul Dieu. (*bis*)



quoi douze.

REMARQUES GÉNÉRALES.

Les différents intervalles de l'échelle des sons forment ce que l'on pourrait appeler le corps de la musique; le rhythme en est l'âme.

De l'union de ces deux éléments naît la mélodie.

La mélodie est une suite de sons formant un chant compréhensible à l'oreille (1),—suite de sons nécessairement traversée par le rhythme et recevant de lui un caractère.

L'harmonie, qui repose sur la simultanéité des sons, n'est pas un élément essentiel de la musique, du moins de toute musique, comme l'échelle des sons et comme le rhythme. L'homme de la campagne qui fait entendre sa voix solitaire au milieu des champs, fait de la musique, mais pas d'harmonie.

Ainsi donc :

Echelle des sons,—corps de la musique;

Rhythme,—âme de la musique;

Mélodie,—corps et âme, échelle et rhythme réunis;

Harmonie,—accessoire non obligé de la mélodie, du moins dans nos chants populaires.

Pour bien comprendre ce que sont nos chants popu

(1) Scudo. Tout le monde connaît la fameuse définition de saint Jean de Damas: la mélodie est *une suite de sons qui s'appellent*. Pour ces seuls mots: *qui s'appelient*, disait Choron, saint Jean Damascène méritait bien d'être canonisé !

laires, examinons-les dans leurs modes—échelles des sons —et dans leur rhythme. Examinons aussi jusqu'à quel point ils sont susceptibles de s'unir avec l'harmonie. Cet examen nous permettra de porter un jugement plus éclairé sur l'esthétique de cette musique du peuple.

ECHELLE DES SONS.

Dans son acception générale, le son, suivant Boëce, " est un battement d'aircontinuéjusques au sens de l'ouye sans interruption aucune."

Les milliers de bruits qui remplissent la nature n'ont pas tous le caractère musical. Pour qu'un son porte le caractère musical, il faut qu'on puisse lui assigner une place dans une échelle ou série de sons quelconque de manière que l'oreille ne le confonde pas avec un son plus grave ou plus aigu.

L'immense échelle des sons musicaux, depuis le plus grave jusqu'au plus élevé que l'oreille puisse entendre, se divise naturellement par intervalles que, dans le système musical qui nous est familier, nous appelons *octave*. (1)

Les sons compris entre les notes extrêmes d'une octave, se divisent de différentes manières, et par leur succession du plus grave au plus aigu, ou vice versâ, constituent ce qu'on appelle *gamme*.

(1) Cet intervalle d'octave qui *consonne* si parfaitement à l'oreille, est aussi admirable d'ordre et de proportion dans ses causes que dans ses effets. Que l'on fasse entendre un son donnant 200 vibrations par seconde, le premier son *identique* à l'aigu donnera 400 vibrations, le second 800, et ainsi de suite.

Le *mode* détermine l'ordre de succession des notes de la gamme ou d'une série de sons quelconque. (1)

Il faut bien se garder de croire que nos deux gammes du mode majeur et du mode mineur soient les seules acceptables pour l'oreille de l'homme. A part toutes les preuves du contraire qui ont déjà été données dans ce volume, et toutes celles que nous fournit l'histoire, il en est une excellente qui réside dans ce fait : que les Arabes, les Indiens, et les peuples orientaux, en général, ne connaissent point notre manière de diviser l'octave.

Dans les séries de sons des divers systèmes de musique en usage chez ces peuples, les intervalles sont quelquefois plus petits et quelquefois plus grands que les plus petits ou les plus grands intervalles de nos gammes majeures et mineures.

Chez les Hindous, l'octave, divisée en vingt-deux parties, présente, dans ses subdivisions, les plus grandes étrangetés. Il n'est pas un seul de leurs six modes principaux (*ragas*) qui corresponde en tous points soit avec les modes de notre plain-chant soit avec nos deux modes majeur et mineur.

La division de l'octave chez les Arabes constitue une échelle de sons non moins étrange pour nous que celle des Hindous "Cette échelle... si naturelle à l'oreille des habitants d'une grande partie de l'Afrique et de l'Asie,

(1) Chez les anciens Grecs, l'échelle était divisée par séries de quatre notes appelées *tétracordes*. Lorsque saint Ambroise limita à une octave l'étendue de chacun des quatre modes du chant ambrosien, l'unité artificielle du tétracorde, dans l'échelle des sons, disparut peu à peu pour faire place à l'unité naturelle de l'octave.

est divisée par tiers de tons, de telle sorte qu'au lieu de renfermer treize sons dans l'étendue de l'octave, elle en admet dix-huit........Semblable au système de tonalité des Hindous, sous le rapport de la variété, celui des Arabes est de nature à faire comprendre jusqu'où peut aller la différence d'organisation musicale entre les peuples divers. Les douze modes de ce système se divisent chacun en treize gammes ou circulations. Toutes ces circulations répondent à notre gamme de *la*, mais dans un ordre de succession tel que les notes intermédiaires entre *la* et son octave supérieure se présentent tour-à-tour dans un état d'altération qui résulte de la division de l'échelle par *tiers de ton*, à l'exception de la quarte supérieure (*ré*), qui est immuable comme les deux notes des extrémités de la gamme." (1)

Il est certain que si nous entendions la musique qui repose sur de pareilles échelles de sons, nous la trouverions détestable, et cela parce que l'éducation de notre oreille nous porte à repousser de semblables divisions de l'octave. " Rien n'est plus difficile, dit M. Fétis, que de former une idée juste d'une musique dont les élémens sont absolument différents de ceux qui servent la base à la musique qu'on a entendue pendant toute sa vie : les musiciens les plus instruits ont beaucoup de peine à se défendre en pareil cas des préjugés de leur oreille. Un exemple prouvera ce que j'avance.

" M. Villoteau, ancien artiste de l'Opéra, était du nombre des savants qui suivirent le général Bonaparte

(1) Fétis. *Résumé philosophique de l'histoire de la Musique*, pages LXXVIII et LXXIX.

dans l'expédition d'Egypte. Sa destination était de recueillir des renseignements sur la musique des divers peuples de l'Orient qui habitent cette contrée. Dès son arrivée au Caire, il prit un maître de musique arabe, qui, suivant la coutume de ces musiciens, faisait consister ses leçons à chanter des airs que son élève devait retenir : car, dans ce pays, l'artiste le plus habile est celui qui sait de routine le plus grand nombre de ces airs. M. Villoteau, qui se proposait de rassembler beaucoup de mélodies originales du pays où il se trouvait, se mit à écrire sous la dictée de son maître ; et remarquant, pendant qu'il notait sa musique, que l'instituteur détonnait de temps en temps, il eut soin de corriger toutes les fautes qui lui semblaient être faites par celui-ci. Son travail terminé, il voulut chanter l'air qu'on venait de lui enseigner, mais l'Arabe l'arrêta dès les premières phrases en lui disant qu'il chantait faux. Là-dessus, grande discussion entre le disciple et le maître, chacun assurant que ses intonations sont inattaquables, et ne pouvant entendre l'autre sans se boucher les oreilles. A la fin, M. Villoteau imagina qu'il pouvait y avoir dans cette dispute quelque cause singulière qui méritait d'être examinée ; il se fit apporter un *Eoud*, espèce de luth dont le manche est divisé suivant les règles de l'échelle musicale des Arabes ; l'inspection de cet instrument lui fit découvrir, à sa grande surprise, que les éléments de la musique qu'il savait et de celle qu'il voulait apprendre étaient absolument différents. Les intervalles de sons ne se ressemblaient pas, et l'éducation du musicien français le rendait aussi inhabile à saisir ceux des chants de l'Arabie qu'à

les exécuter. Le temps, une patience à toute épreuve, et des exercices multipliés finirent par modifier les dispositions de son organe musical, et le rendre apte à comprendre ces gammes étranges qui avaient d'abord blessé son oreille."

"Les Egyptiens n'aiment pas notre musique, dit M. Villoteau, et trouvent la leur délicieuse."

On me pardonnera d'insister autant sur toutes ces étrangetés orientales. Il est bon que ces faits soient plus connus qu'ils ne le sont : il est tant de gens qui s'imaginent que la musique a dû toujours être, en tous temps et en tous lieux, ce qu'elle est dans *Il Trovatore*......et qu'elle ne sortira jamais de là ! Ces considérations, d'ailleurs, sont de nature à nous faire sortir un peu du cercle d'idées dans lequel on est accoutumé de tourner sans cesse; elles aident à se détacher un moment de théories trop exclusives, quoique bonnes en elles-mêmes, à placer l'esprit dans cette indépendance qu'il lui faut de toute nécessité pour juger sainement d'une tonalité, d'une langue musicale étrangère.

Notre musique, que l'on pourrait appeler *européenne*, est née, comme l'on sait, des chants d'église du moyen âge, lesquels sont issus eux-mêmes de la musique de la Grèce antique.

Je fais grâce au lecteur de l'histoire de notre échelle musicale, et en particulier des faits qui se rattachent à son origine grecque. Pour peu qu'on ait feuilleté de livres, on a si souvent rencontré sur sa route les Pélages

et les Hellènes qu'il est peu de lecteurs qui ne se soient écriés bien des fois :

Qui nous délivrera des Grecs et des Romains !

ou tout au moins des premiers ! Cependant, vers l'an 338 avant notre ère, il s'opéra, dans le système musical des Grecs, une transformation si féconde en enseignements qu'elle doit être rappelée ici.

Jusqu'à cette époque, le seul *genre* généralement connu en Grèce était le genre *diatonique*, dont l'intervalle caractéristique est le *ton entier*. Mais les rapports des Grecs, et tout spécialement des Ioniens, avec les peuples de l'Orient devenant de plus en plus fréquents, leur musique prit un caractère mou et sensuel qu'elle n'avait jamais eu jusqu'alors, et le genre appelé *chromatique*, dont l'intervalle caractéristique est le *demi-ton*, commença à devenir en usage. (1)

Il ne faut pas croire que ces deux faits : les relations plus fréquentes des Grecs avec les peuples efféminés et sensuels de l'Orient et l'apparition du genre chromatique parmi eux, soient deux choses indépendantes l'une de l'autre, n'ayant aucune relation entre elles, et qu'elles ne se soient produites en même temps que par une coïncidence tout accidentelle. Non, " les différents genres, comme le dit parfaitement M. Vincent, *ont un caractère moral particulier* : le genre diatonique est mâle et austère ; le chromatique a quelque chose de tendre et de mélancolique ; enfin l'enharmonique est doux quoique excitant." D'où

(1) Plus tard, environ 200 ans avant Jésus-Christ, on vit apparaître ou réapparaître un troisième genre appelé *enharmonique*, dont l'intervalle caractéristique est le *quart de ton*

il suit qu'une société à mœurs sévères chantera dans une tonalité dont l'échelle sera formée de grands intervalles, comme dans le genre diatonique,—tonalité dans laquelle ne chantera jamais une société dissolue et affolée de plaisirs.

" Chaque système musical, dit M. d'Ortigue, a son échelle particulière, où les sons sont divisés selon la constitution de ce même système. L'échelle est en quelque sorte l'alphabet propre à chaque idiome musical, c'est-à-dire à chaque tonalité. Les intervalles sont plus ou moins distants les uns des autres, et ils revêtent entre eux *des propriétés, des affinités différentes selon les divers modes* propres à la tonalité à laquelle appartient l'échelle, en sorte que dans chaque tonalité on droit distinguer, en premier lieu, l'échelle générale des sons et en second lieu les échelles particulières des divers modes, c'est-à dire la gamme et ses modifications, telles que la gamme majeure et mineure dans notre tonalité. Les Orientaux divisent leurs échelles par tiers et quarts de tons, la nôtre est divisée par demi-tons, celle du plain-chant fondée sur l'ordre diatonique procède par tons entiers, sauf les deux demi-tons inhérents d'ailleurs à l'ordre diatonique et le demi-ton accidentel. *Plus les mœurs sont efféminées chez un peuple, plus son échelle musicale affecte de petits intervalles rapprochés ; plus, au contraire, un peuple est grave, plus il est attaché aux doctrines religieuses, et plus son échelle tend à multiplier les grands intervalles.* Ceci soit dit pour protester contre l'opinion de Rousseau et plusieurs autres théoriciens, à savoir que la coordination des intervalles dont se compose toute l'échelle musicale est le produit

d'une délibération, d'un choix, d'un calcul. Les échelles musicales ne sont pas le fait des hommes, pas plus que les alphabets, pas plus que les langues. Elles sont le produit spontané de mille causes, de mille circonstances de climat, de langage, d'aptitudes, etc. Ce que les hommes y ont mis, ils l'ont mis par instinct, mais il n'y ont rien mis délibérément. C'est l'œuvre de tous, ce n'est l'œuvre de personne en particulier ; c'est l'expression de la civilisation." (1)

Et que l'on ne s'étonne pas que ces diverses divisions de l'échelle, que j'ai appelées le corps de la musique, aient tant d'influence sur la partie métaphysique de l'art. Dieu en créant l'homme esprit et matière l'a voulu ainsi; et si le but principal de l'art doit être immatériel, il n'en est pas moins vrai que les formes matérielles sont indispensables et qu'elles jouent un très-grand rôle dans tous les arts. C'est que, dans les relations de l'homme avec son semblable ou avec la société, il lui faut frapper aux organes du corps pour arriver à l'âme. Notre Seigneur Jésus-Christ lui-même a rendu un éclatant hommage à cette loi de l'éternelle sagesse. Rien de sensible, dit saint Jean-Chrysostôme, ne nous a été donné par Jésus-Christ, mais tout sous des apparences sensibles. Ainsi, dans le baptême, c'est par l'eau qui tombe sous les sens que la grâce invisible est accordée, c'est-à-dire notre régénération, notre renouvellement, opération toute intelligible. Si tu n'avais point de corps, tu aurais reçu ces dons tels

(1) **Joseph d'Or igue.** *Dictionnaire liturgique historique et théorique de plain-chant et de musique religieuse au moyen âge et dans les temps modernes.*

qu'ils sont, tu les aurais reçus incorporels, mais ton âme est jointe à un corps, et c'est par l'intermédiaire des objets sensibles qu'ils sont présentés à son intelligence."

Nos chants populaires appartiennent le plus souvent, quant à l'échelle des sons, à la tonalité grégorienne. Les exemples de ce fait qu'on a pu voir dans ce volume ne sont pas des exemples isolés. On peut affirmer que les mélodies qui n'ont jamais pénétré dans les villes,—et elles sont extrêmement nombreuses, — appartiennent presque toujours à l'ordre diatonique, et que très-souvent elles sont même entièrement conformes aux lois modales du chant grégorien. Ce fait étant connu, un homme, qui, du reste, ne connaîtrait rien du Canada, pourrait dire avec certitude, de l'avis de M. Vincent, de M. d'Ortigue et de tous les théoriciens, que, du moins dans une certaine mesure (car il y aurait encore le rhythme à examiner), le peuple de nos campagnes canadiennes est un peuple à mœurs simples, honnête et religieux. (1)

On a pu voir que, dans un bon nombre de nos mélodies populaires, les modes grégoriens, avec leurs échelles spéciales, leurs notes à propriétés et affinités particulières, sont parfaitement accusés. Il est d'autres mélodies popu

(1) "Platon, ainsi que les philosophes les plus célèbres de la Chine, considérait la simplicité des mœurs et le calme des passions comme le fondement le plus solide du maintien de la constitution et de la tranquillité d'un royaume ou d'une république. Or, il est de certains systèmes de tonalité dans la musique qui ont un caractère calme et religieux, et qui donnent naissance à des mélodies douces et dépouillées de passion, comme il en est qui ont pour résultat nécessaire l'expression vive et passionnée. A l'audition de la musique d'un peuple, il est donc facile de juger de son état moral, de ses passions, de ses dispositions à un état tranquille ou révolutionnaire, et enfin de la pureté de ses mœurs ou de ses penchants à la mollesse. Quoi

laires qui portent aussi le cachet antique, mais qui affectent la plus parfaite indépendance à l'endroit des formes modales. Mélodies charmantes dans leur étrangeté, j'allais dire leur sauvagerie, elles offrent le plus souvent un mélange du premier mode grégorien et du mode majeur, et elles se promènent ainsi, sur un rhythme tantôt binaire tantôt ternaire, jusqu'à ce qu'il leur plaise de s'arrêter sur un intervalle dont l'oreille est tout étonnée, intervalle irrationnel suivant toutes nos lois, et pourtant d'une réelle beauté.

Ces mélodies sont précieuses à recueillir. D'une valeur incontestable, malgré leur bizarrerie, elles témoignent qu'en dehors de nos lois anciennes et modernes, il y a encore un vaste champ pour la musique de l'avenir.

On a souvent dit que l'échelle du chant grégorien n'était qu'un reste de barbarie, le débris d'un système de pure convention. Ces idées, il est vrai, n'ont plus cours parmi les musiciens instruits, mais comme elles sont profondément enracinées chez d'autres, et que ces derniers sont, après tout, le plus grand nombre, elles sont encore très-discutées. Or, entre musiciens qui ne s'accordent pas, il n'y a souvent d'autre argument possible que l'é-

qu'on fasse, on ne donnera jamais un caractère veritablement religieux à la musique sans la tonalité austère et sans l'harmonie consonnante du plain-chant; il n'y aura d'expression passionnée et dramatique possible qu'avec une tonalité susceptible de beaucoup de modulations, comme celle de la musique moderne: enfin, il n'y aura d'accents langoureux, tendres, mous, efféminés, qu'avec une échelle divisée en petits intervalles, comme les gammes des habitants de la Perse et de l'Arabie ....L'inspection de la musique d'un peuple peut donc donner une idée assez juste de son état moral, et Platon et les philosophes chinois n'ont pas été à cet égard dans une erreur aussi grande qu'on pourrait le croire." (Fétis, *Résumé*, p. LIII.)

change de coups de poings, argument qui, comme l'a dit quelque part un spirituel écrivain, ne se trouve pas dans la grammaire des grammaires.

Mais de pareils témoignages d'amitié ne résolvent rien. Si on voulait nous en croire on soumettrait tout simplement la question à un arbitre, et cet arbitre, on le devine, ce serait le peuple. J'ai d'ordinaire peu de confiance en ses jugements, mais le cas est exceptionnel.

Assurément on ne pourrait accuser le peuple de partialité : il n'entend rien à nos discussions; il fait sa prose ou ses vers sans le savoir, comme le bonhomme Jourdain. Ecoutons-le chanter, c'est la vraie nature prise sur le fait.

Le peuple chante dans les vieux modes grégoriens, non pas parce qu'il suit une note écrite qui le veut ainsi : il ne comprend rien ni aux notes, ni à aucun système musical,—mais parce qu'il obéit à son insu à un ordre de choses supérieur, venant de Dieu et du rapport qui existe entre les choses visibles et les choses invisibles. Il subit l'action de tout ce qui l'entoure, et il trouve naturellement l'expression de ses sentiments, de l'état de son esprit et de son cœur, sans aucun calcul, sans aucune idée préconçue de théorie ou de système. " La musique, a dit Leibnitz, est un calcul secret que l'âme fait à son insu."

Et notez qu'on ne peut attribuer à l'emploi d'instruments à sons fixes une éducation de l'oreille prétendue défectueuse, et que l'on ne saurait appeler la tonalité de nos chants populaires *la tonalité des cornemuses*, comme écrivait quelque part madame George Sand. J'ai déjà dit que les

paysans canadiens ne font usage d'aucun autre instrument que du petit violon.

" Il nous est arrivé, il y a quelques années, écrivait M. d'Ortigue, de parcourir pendant l'automne les campagnes avoisinant la montagne du Luberon, pour y faire la chasse, non au gibier, mais aux mélodies anciennes. Quand nous entendions une chanson, un cantique, une complainte, ou bien un air de fifre qui nous plaisait par sa singularité et son tour naïf, nous allions interroger le paysan, la paysanne ou le berger qui l'exécutaient, et si nous ne pouvions le transcrire au moment même, nous annoncions notre visite pour le soir à la veillée dans la grange. Réunis autour d'une table, les femmes cousant et filant, les hommes lisant, chantant ou fumant, ces braves gens nous répétaient la mélodie du matin, et quand nous en avions bien saisi les intonations et le rhythme, ce qui (pour le rhythme principalement) n'était pas toujours facile; quand nous avions tenu compte des diverses variantes que plusieurs d'entre eux proposaient, nous écrivions le chant sous la dictée d'un seul, au grand étonnement de l'assemblée qui ne pouvait concevoir comment, au moyen de certains signes, on pût fixer les sons. Mais ils étaient bien obligés de se rendre quand nous leur chantions à notre tour la mélodie et les paroles sans faire une faute. D'ordinaire ces bons paysans nous disaient : Tel cantique a deux airs, l'ancien et le nouveau. Lequel voulez-vous ? Nous les leur faisions chanter tous les deux, mais nous donnions presque toujours la préférence à l'air

ancien. Effectivement, disaient-ils, l'ancien est beaucoup plus beau, et il est fort remarquable qu'*ils traduisaient le plus souvent l'air moderne dans leur vieille tonalité favorite, en supprimant presque partout la note sensible.*"

Ce que M. d'Ortigue vient de nous raconter m'est arrivé cent fois à moi-même ; les mêmes observations qu'il a faites en France, je les ai faites en Canada, et si ce n'était quelques petits détails de mise en scène qui nous sont étrangers, (comme les réunions dans une grange,) on pourrait croire que le savant musiciste a fait sa chasse aux mélodies sur les bords du Saint-Laurent tout aussi bien que dans le voisinage du comtat Venaissin. Mais je reviens à notre arbitrage, et je conclus que si, très-souvent, le plus souvent peut-être, le peuple suit d'instinct les lois des diverses échelles modales du plain-chant, il est impossible que ces lois soient purement conventionnelles, et il est évident au contraire qu'elles émanent de la nature même des choses et de leur principe divin.

RHYTHME.

" Le rhythme, c'est le mouvement qui traverse nécessairement la mélodie et lui donne un caractère." (1)

Dans nos chants populaires, le rhythme est souvent mesuré ; quelquefois il l'est à peine, et si, non sans difficulté, on peut lui reconnaître une mesure, celle-ci passe du mouvement binaire au mouvement ternaire, et

(1) Scudo.

vice versâ, puis disparaît, puis reparaît encore, sans pour cela que le rhythme cesse un instant d'exister.

Que, dans notre musique artistique, on fasse dûrer un simple *silence* un temps de plus ou un temps de moins que ne le veut la mesure, l'oreille en est plus choquée qu'à l'audition d'une fausse note. Dans nos mélodies populaires, au contraire, des mesures tronquées ou allongées laissent l'oreille également satisfaite.

Le rhythme de nos mélodies populaires (je parle surtout des mélodies qui ne sont chantées qu'à la campagne) appartient donc à la fois au rhythme non mesuré du plain-chant et de au rhythme mesuré de la musique moderne.

Pour le rhythme du plain-chant comme pour ses échelles modales, messieurs les musiciens avancés professent le plus superbe dédain. " Eh ! ne voyez-vous pas, me disait l'un d'eux, que si les vieux moines du moyen âge ne mesuraient pas leur musique c'est qu'il ne connaissaient pas mieux ? Je suis d'avis, moi, que l'on devrait arranger tout le chant grégorien à deux, à trois et à quatre temps......ce serait un progrès ! "

En vérité, on abuse étrangement de ce mot " progrès. "

Et d'abord on connaissait très-bien la mesure au moyen-âge. Avant même le moyen-âge, saint Ambroise connaissait la rhythme poétique, et on possède aujourd'hui des documents établissant d'une manière irrécusable qu'aux neuvième et dixième siècles, il existait, concurem-

ment avec le plain chant, une musique *mesurée*, populaire, " essentiellement différente du chant de l'église." (1)

Si donc on connaissait la mesure au moyen-âge, et que, néanmoins, le chant plane était toujours conservé dans l'église, on ne saurait dire qu'on ne faisait pas autrement par ignorance; il faut reconnaître au contraire que ce chant non mesuré a sa raison d'être, son expression propre. Et, apparemment, cette expression particulière convient singulièrement au sentiment religieux, puisque, pendant des siècles, le plain-chant au rhythme non-mesuré régna en souverain dans le sanctuaire, et que, de l'avis de tout juge éclairé, la musique mesurée, n'a jamais pu s'élever jusqu'à lui dans le domaine de l'art religieux.

" Il y a dans toute musique un rhythme indépendant de la mesure, puisque toute musique repose sur le son, et que pour tout son il y a deux périodes, la période qui correspond à l'*arsis* et celle qui correspond à la *thesis*, celle de l'élan et celle de la chute, celle de l'aspiration et celle de l'expiration, celle de la systole et celle de la diastole.

" Etendues jusqu'à une certaine série de sons que la voix parcourt avec diverses inflexions, ondulations et cadences, ces périodes produisent comme un flux et reflux sonores, et déterminent un certain parallélisme que l'on désigne précisément par le nom de *périodes*.

" Or, voilà en quoi consiste le principe vivant et fécond de la musique: c'est le jet, c'est le souffle, c'est l'âme. Et comme ce mouvement est intelligent et libre en lui-

(1) Voir le *Résumé* de M. Fétis, pages CLXXII et suivantes.

même, comme il n'est pas limité, circonscrit dans son essor par certaines divisions matérielles du temps, qui sont autant de manifestations d'un ordre borné et fini, il s'ensuit que le plain-chant, seul, fondé sur une mesure abstraite, absolue, fait naître, par conséquent, sur chaque intervalle, l'idée du repos, comme il la fait naître d'un autre côté par l'unité de ton, en vertu de laquelle chaque intervalle ne se résout pas sur un autre, n'est pas appellatif d'un autre et est à lui-même son complément.

" Dans la musique proprement dite,.........le rhythme se combine tantôt avec la mesure, tantôt contraste avec l'uniformité invariable de celle-ci par la liberté de ses allures, tantôt la contrarie en introduisant momentanément une mesure binaire dans une mesure ternaire, et réciproquement, tantôt enfin l'enveloppe dans la largeur de ses périodes et lui communique plus particulièrement son principe intelligent. C'est ce qui fait aussi la beauté et l'âme de la musique, bien que l'expression qui en résulte soit moins pure et moins élevée que celle du plain-chant qui, par la nature de sa constitution, s'interdit toute manifestation de l'ordre fini." (1)

On a comparé avec raison le rhythme du plain-chant au verbe de la langue hébraïque. Le verbe hébreux ne sait pas exprimer, comme le verbe de nos langues modernes, les nombreuses et subtiles modifications de l'espace et de la durée. Sans temps présent, souvent même il exprime au passé ce qui doit arriver dans l'avenir. (2)

(1) J. d'Ortigue—*Dictionnaire*, col. 1323.

(2) "Ils *ont percé* mes mains et mes pieds, ils *ont compté* tous mes os......

C'est le langage par excellence des prophètes, de ces inspirés du Dieu éternel devant qui tout est toujours présent, l'avenir comme le passé.

Comment ne pas être frappé de la similitude de caractère qui existe entre le verbe hébreu et le rhythme du plain-chant : caractère intangible, mystique, illimité ; et comment, d'un autre côté, ne pas être frappé de la ressemblance que l'on remarque entre les temps variés et précis du verbe de nos langues modernes et les modifications de temps limitées, précises, circonscrites de la musique mesurée ?

Ecoutons les admirables choses que nous dit M. d'Ortigue à ce sujet.

"………Ainsi que la langue, la musique de chaque nation présente deux éléments distincts, correspondant à ce qui, dans le langage des théologiens, est appelé l'*œil de la chair* et l'*œil de la contemplation ;* (1) deux éléments, l'un desquels prédomine selon que la tradition du péché originel s'est plus ou moins conservée dans cette même nation.

" Pour ce qui est du langage, si nous prenons par exemple la langue hébraïque, que la plupart des savants considèrent comme la fille aînée de la langue mère, nous

" Ils *ont partagé* mes habits et ils *ont jeté* ma robe au sort " (Ps. XXI, v. 18 et 19.)

" Il *a pris* véritablement nos langueurs, il *s'est chargé* lui-même de nos douleurs. Et nous l'*avons considéré* comme un lépreux, comme un homme frappé de Dieu et humilié.

" Il *a été percé* de plaies pour nos iniquités, il *a été brisé* pour nos crimes." (Isaïe, ch. LIII, v. 4 et 5.)

(1) *Université catholique*, 2e liv., p. 215.

verrons, par l'analyse des éléments intimes de ses parties du discours, qu'elle se prête merveilleusement à l'expression du sentiment contemplatif et à l'idée de l'infini. Nos lecteurs n'ont pas besoin que nous leur apprenions que l'élément le plus fondamental du langage, le verbe, n'a pas chez les Hébreux, de temps pour exprimer le présent ; que leurs deux temps uniques sont de véritables *aoristes* ou temps indéterminés, flottant sans cesse entre le passé, le présent et le futur : cela étant parfaitement en harmonie avec le caractère d'une poésie tout inspirée, où tout est prophétique, où tout se rattache à l'éternité ; que l'on voit souvent dans les passages poétiques, surtout chez les prophètes, alterner les deux temps de la conjugaison hébraïque, de manière que, dans le même verset, le premier hémistiche raconte au passé ce que le second exprime au futur ; ainsi, que ce qui est d'abord présenté comme fait accompli, se trouve ensuite prolongé en quelque sorte et embrasse la durée tout entière : langage surprenant, mais qui convient aux interprètes de Celui devant lequel le passé et l'avenir se confondent dans un présent éternel (1).
....Quant à toutes ces formes, (le *proverbe*, la *vision*, la *parabole*, l'*allégorie* et le *parallé*-

(1) *Université catholique*, 3e liv., p. 237—Frédéric Schlegel dit à ce sujet : " Tout leur sentiment et toute leur existence (des Hébreux) se rattachaient moins au présent qu'au passé, qu'à l'avenir surtout; et le passé des Hébreux n'était point, comme celui des autres peuples, de simples traditions, des souvenirs poétiques, mais le grave sanctuaire de leur divine constitution et de l'alliance éternelle. L'idée de l'éternité n'était point séparée chez eux de la vie active et de ses rapports, comme dans la philosophie isolée des Grecs, méditant solitairement ; au contraire, elle était étroitement liée à la vie, au passé merveilleux du peuple élu, et aux pompes plus magnifiques encore de son mystérieux avenir." (*Hi . de la littérature*, t. 1 p. 192, traduction de M. W. Duckett.)

lisme), elles concourent, avec l'aspiration, qui est l'élément divin de l'esprit, à rendre la langue hébraïque et généralement les langues sémitiques propres, dans leur ton, leur esprit et leur caractère, à l'expression de la révélation sacrée, de la prophétie divine et de la contemplation de l'unité infinie. Et c'est ce qui fait dire à Herder que la langue hébraïque *est pleine de l'haleine de l'âme ; qu'elle ne résonne pas comme la langue grecque, mais qu'elle respire, qu'elle vit ; que c'était l'esprit de Dieu qui parlait en elle, le souffle du Tout-Puissant qui l'animait* (1). Elle se prête peu à l'expression des modifications de la durée et de l'espace ; c'est pourquoi, en premier lieu, elle ne mesure pas les syllabes comme le grec et le latin ; elle ne les compte pas comme les langues modernes ; c'est pourquoi, en second lieu, riche en verbes et en substantifs dérivés des verbes, elle est très-pauvre en adjectifs qui correspondent aux qualités et propriétés des êtres. (2) Enfin, selon la remarque de F. Schlegel, de toutes les formes d'art terrestre, on ne trouve guère dans les Saintes Ecritures de l'Ancien Testament que celles qui peuvent exister dans un ordre de choses purement spirituel. On ne saurait y découvrir d'exposition dramatique, ni d'images épiques particulières, pas plus que des exercices d'art oratoire ou des combinaisons scientifiques ; car, ajoute le même auteur, les formes grammaticales d'une langue et toute sa structure artificielle sont l'ouvrage de la raison. Au contraire, les figures et les tropes sont les éléments de l'imagination ; or, ces

(1) *Université catholique*, 3e liv., p. 287.

(2) *Idem.*

formes, très-propres à peindre l'état d'illumination céleste, appartiennent spécialement à la langue des Hébreux. (1)

" Ainsi donc, permanence, expression illimitée, infinie, symbolique, aspiration vers Dieu, accent spirituel, enthousiasme, parole triomphante, etc., etc., tel est le caractère dominant, le *ton*, le *mode* particulier de la poésie et du langage de la Bible.

" Maintenant, comparez à cette langue certaine langue du Nord, par exemple, dans laquelle le caractère opposé se sera développé aux dépens de celui que nous avons essayé d'analyser ; langue presque impuissante à exprimer par le verbe la plénitude de l'être, de la vie et de l'action, mais très-propre, par la multiplicité des temps, par l'abondance des substantifs, par la richesse des synonymes, à représenter toutes les modifications de l'espace et de la durée ; langue qui se prête bien plus à la lutte des sentiments, aux conflits des passions qui sont du domaine du drame, qu'aux sublimes élévations, aux élans divins de l'ode ; chez laquelle l'aspiration, l'élément spirituel seront remplacés par une structure tout artificielle, par l'accent terrestre et sensuel, et par cette foule d'images voluptueuses qui peignent avec les couleurs les plus vives, les nuances les plus délicates, tous les accidents et toutes les vicissitudes de la vie positive, au cercle de laquelle elle semble exclusivement bornée ; comparez, disons-nous, à la langue hébraïque une langue d'un semblable ceractère, et vous comprendrez aisément que le peuple qui a parlé la première a dû retenir, dans un ensemble à peu près complet, les traditions touchant l'ordre de la révélation,

(1) V. l'*Histoire de la littérature* de F. Schlegel, t. 1., pp. 180-221.

de la grâce et de la réhabilitation ; tandis que celui qui parle la seconde doit vivre dans l'oubli de la noblesse originaire et de la haute destination de l'homme, sous l'empire de ses penchants et livré à toutes les jouissances du sensualisme.

" Il en est de même des divers systèmes de musique, des différentes tonalités que nous avons nommés idiomes ou dialectes musicaux. A en juger du moins par les deux systèmes à notre usage, la *tonalité du plain-chant* et la *tonalité de la musique moderne*, les uns sont au point de vue de la contemplation, les autres au point de vue de la chair. Les premiers, par leurs éléments constitutifs, se prêtent merveilleusement à l'expression des sentiments divins ; les seconds se rapportent de la même manière, et presque exclusivement, à l'expression des passions terrestres. Il y a donc une certaine affinité entre les éléments constitutifs des diverses tonalités et des diverses langues et les notions morales propres au peuple auquel ces langues et ces tonalités sont familières.

....

" Sous le christianisme, la musique se détache de la parole et vit de sa force propre. C'est dans un sol nouveau et fécond que la plante puise la sève nécessaire pour se développer dans son énergie essentielle. Néanmoins, le plain-chant a retenu l'idée antique de l'alliance de la musique et de la parole, car il n'est, dans la pratique, que la récitation naturelle et mélodique, accentuée et rhythmée des textes sacrés. Mais considéré plus profondément, il est une tonalité dont la constitution donne lieu à la production de ces éléments qui, dans le langage et particulièrement dans la langue hébraïque, expriment l'être dans

la plénitude de sa puissance illimitée, dans sa permanence et sa stabilité. Cet élément est celui du *repos*. Fondé sur une échelle de sons situés à des intervalles distants les uns des autres et d'une perception nette et facile, échelle qui, par l'interposition de ces mêmes intervalles successivement pris pour point de départ de huit gammes diverses, engendre huit modes de caractères différents, le plain-chant procède de telle sorte que la gravité se mêle à la liberté de l'allure et à la souplesse du rhythme, et que son mouvement, c'est-à-dire le mode de succession qui lui est commun avec les arts de la parole, se combine chez lui avec l'idée du repos et avec l'image du calme.

" Bien que mélodique dans son institution, le plain-chant, considéré dans sa constitution tonale, ne répugne nullement à l'harmonie; et c'est par l'élément de la *consonnance* que cette expression du repos se trahuit harmoniquement. Car la *consonnance* est un accord qui ne se résout sur aucun autre, qui n'est point, pour me servir d'une expression consacrée, *appellatif* d'un autre accord, et qui ne laisse rien à désirer dans la plénitude de sa résonnance.

" Cette tonalité du plain-chant n'est pas, au point de vue de l'art, aussi stérile que le supposent certains esprits dédaigneux, puisqu'elle a donné naissance à la tonalité moderne. La formation de cette dernière a été, en effet, un véritable enfantement. Elle est née de l'effort, de la crise des deux éléments extrêmes de la tonalité du plain-chant, c'est-à-dire de l'union violente de deux intervalles de l'échelle que la théorie avait déclarés inalliables et entre lesquels elle avait prononcé un divorce éternel. Au

point de vue de l'art seul, on ne peut contester que la formation de la tonalité moderne ne soit un progrès immense. Sur quel élément repose cette dernière ? Sur la dissonance, sur la modulation, sur la *transition*, comme dit l'école, qui expriment la division, la variété, le conflit ; qui se prêtent à l'expression de tous les états de l'âme, aux mille modifications des sentiments et des passions de la lutte desquels naît l'action dramatique. Et cela est si vrai, que l'invention du drame musical, dans les temps modernes, date de la création de l'harmonie dissonante naturelle, (1) c'est-à-dire de l'origine de notre tonalité. Mais qui ne sent que, dans une langue musicale ainsi constituée, la modulation, cet élément qui exprime toutes les modifications de l'âme humaine, *ne peut être séparée de la* MESURE, qui exprime les modifications de la durée, non plus que des images de l'instrumentation, de ces effets et de ces contrastes de sonorité qui expriment les modifications de l'espace ? Qui ne sent que le genre que nous venons de caractériser est la musique au point de vue des sens et de la chair, celle qui dérive de l'élément humain, de la *dissonance*, tandis que celle qui a pour principe l'élément du repos et de la *consonnance* ne connaît ni modulation, ni mesure, ni artifice d'instrumentation, ni nuance d'exécution matérielle ? Dans cette dernière, le temps ne se divise et ne s'apprécie que d'une manière égale, abstraite et absolue. (2) C'est le symbole, l'aspiration, l'intuition, la contemplation, la vision de l'infini, qui embrassent la durée et l'espace tout entiers ; c'est, en

(1) Fétis. *Résumé*, pp. CCXVII—CCXXII.

(2) Fétis. *Résumé*, p. CLXXVI.

un mot, la musique *plane*, le *plain-chant*. Cette musique, et celle composée d'après la tonalité des modes ecclésiastiques, se rapportent donc à un ordre surnaturel, à un monde supérieur. Elle est la dépositaire du principe qui correspond à " l'œil de la contemplation ou de la grâce." C'est par un sentiment de cette vérité que les Italiens appellent la musique de Palestrina : *Musica dell' altro mondo*, la seconde musique sacrée, par opposition à la musique moderne.

" Ces deux éléments si distincts, le principe divin ou le repos et la consonnance, le principe terrestre et sensuel, la dissonance et l'accent, prédominent, l'un, dans le système de chant consacré au service divin, l'autre, dans l'art que nous destinons à chanter nos passions terrestres." (1)

Revenons maintenant au rhythme populaire dont la dernière partie de cette citation nous a un peu éloignés.

Dans nos chants populaires, le caractère personnel, le *moi* humain trouve son expression dans le rhythme mesuré. Mais, même lorsqu'il ne chante que ses joies, ses peines, ou des sujets d'amour, d'aventures, de combats, etc., le paysan, le colon ou le *voyageur* canadien entend toujours la grande voix de Dieu dans les champs qu'il cultive, dans la solitude des bois, sur le fleuve géant ou sur les lacs immenses ; les plus belles fêtes auxquelles il lui est donné d'assister sont toujours les fêtes de

(1) J. d'Ortigue. *Université catholique*, 1836. L'article d'où est tirée cette citation est reproduit en entier dans l'intéressant petit volume de M. d'Ortigue intitulé : *La musique à l'Eglise*, Paris, Didier et Cie., 1861.

l'église; son âme, peccable sans doute, ne connait pas la hideuse incrédulité; un sentiment religieux accompagne toutes ses actions, parle à sa conscience; il pense à Dieu dans les jeux de la veillée comme dans le travail; la prière entre un peu dans toutes ses actions. De là, dans ses chansons, l'infini, le permanent, à côté du fini, du passager; de là le rhythme majestueux, insaisissable du plain-chant à côté du rhythme tangible, mesuré de la musique moderne.

Encore un mot avant d'abandonner ce sujet.

Si j'avais le droit de donner des conseils au lecteur, je lui dirais de lire et de relire les articles sur le rhythme publiés par madame Marie Gjertz, dans le *Croisé*, (première année) ainsi que tout son opuscule intitulé: *La musique au point de vue moral et religieux.* Dans ces écrits, tout, pour ainsi dire, serait à citer; mais je trouve, dans un autre de ses ouvrages, un court passage qui est comme le résumé de toute sa pensée sur le rhythme: je ne saurais vraiment mieux terminer cet article qu'en le mettant sous les yeux du lecteur:

"................................ ....

L'autre soir Brigitte était au piano, nous ravissant par une de ces inspirations qui livrent son âme. Ce soir là, elle aimait; chaque son, chaque phrase trouvaient un écho dans mon cœur.

" J'étais placé près de la pendule. Le mouvement du balancier coupant en même temps les phrases musicales et les battements de mon cœur m'irritait les nerfs.

" J'allais changer de place quand, tout à coup, une pensée me frappe : ce qui est ordre dans la musique serait désordre dans une machine ; ce qui est conservation dans une machine serait destruction dans la musique ; en d'autres termes, l'ordre de la matière brise l'âme, l'ordre de l'âme brise la matière...........Il y a donc deux sortes d'ordre, un spirituel, un matériel ; l'un n'existant que dans la liberté, l'autre n'existant que dans la servitude.........

" Dès que je fus seule avec Brigitte, je lui fis part de ma pensée. Elle me répondit très-simplement que si elle m'avait su embarrassé de cette question, elle m'en aurait donné la solution par le rhythme et la mesure. La mesure brise le rhythme, le rhythme brise la mesure, et cependant l'un et l'autre ont le même caractère fondamental ; la différence est dans la forme et dans les proportions. Le rhythme, dans son vol le plus audacieux, ne sort jamais du caractère de la mesure ; mais sa forme, qui est celle des affections de l'âme, a besoin de liberté ; tandis que la forme de la mesure, qui est propre à la matière inanimée, repousse la liberté : la machine ne respire pas. Appliquez cette loi à la société, mon cher docteur, et vous avez la lumière."

HARMONIE.

Tous ceux de nos chants populaires qui appartiennent exclusivement au mode majeur ou au mode mineur peuvent, indubitablement, être accompagnés avec toutes les ressources de l'harmonie moderne. Quant à ceux qui

appartiennent aux modes antiques, ceux dans lesquels il n'y a pas de note sensible, ils se refusent naturellement à l'harmonie dissonante qui a pour principe et pour base la note sensible mise en rapport avec la sous-dominante

Mais ces derniers chants peuvent-ils toujours recevoir une harmonie, même purement consonnante? Plusieurs artistes de mérite en ont fait l'essai en ma présence, et ni eux ni moi n'en avons été satisfaits.

D'ordinaire, les musiciens qui veulent harmoniser de telles mélodies les façonnent un peu à la moderne, redressant un tour de phrase par ci, introduisant une note sensible par là. C'est une façon tout à fait leste de se tirer d'embarras, et il n'est pas nécessaire d'être né malin pour pouvoir en faire autant. Il est bien entendu que lorsque je parle d'harmoniser ces chants où n'apparaît point de note sensible, il n'entre pas dans ma pensée d'altérer la mélodie en aucune manière.

De ce que plusieurs musiciens ont échoué dans leur tentative d'y ajouter un accompagnement, devons-nous conclure que ces chants dépourvus de note sensible sont inharmoniques de leur nature? Cette raison ne serait certainement pas suffisante. Les musiciens d'aujourd'hui connaissent fort peu le génie de la tonalité ancienne à laquelle ces chants appartiennent, la plupart n'ayant jamais déchiffré une seule page de contre-point du moyen âge ou même de la renaissance. Or il est impossible d'accompagner comme il convient les mélodies des compositeurs qui précédèrent immédiatement ou qui furent les contemporains d'Orlando Lasso, d'Allegri ou de Pales-

trina, par exemple, sans avoir longtemps, bien longtemps étudié le contre point dont ils faisaient usage. La phraséologie de ces mélodies est toute différente de celle de nos mélodies modernes, (1) et une des plus grandes difficultés, sinon la plus grande, qui s'offrirait à l'accompagnateur moderne, serait de discerner, dans ces mélodies, les notes de passage des notes qui doivent faire partie intégrante d'un accord; puis de décider à quel accord faire rapporter telle ou telle note de passage qui, prise isolément, ne doit avoir aucun lien de parenté avec l'accord qui se fait entendre avec elle. Ainsi, par exemple, dans notre musique moderne, il est certaines parties de la mélodie que l'on n'accompagne pas en faisant un accord pour chaque note ; il est certaines suites de notes, certains tours mélodiques, qui ne sont harmonisés que par un seul accord et qui ne reçoivent tel ou tel accord qu'en raison d'une phrase qui précède ou en vue d'une résolution pressentie. On comprend que, pour harmoniser ces notes de passage, il faut posséder à fond le génie de notre tonalité ; il faut que cette tonalité soit, en quelque sorte, notre langue maternelle. Or, possédons nous assez bien la tonalité ancienne pour donner à de telles notes de passage l'harmonie qui leur convient ? J'en doute ; et,

(1) J'assistais, en 1858, à Rome, à une messe solennelle célébrée dans la Chapelle Sixtine. On y chantait de la musique du 15e ou du 16e siècle. C'était la première fois qu'il m'était donné d'entendre de telle musique, et j'avoue que je la trouvai fort étrange. Au moment où je croyais tenir une phrase elle disparaissait dans une fuite (*fuga*) qui me semblait insolite; impossible de prévoir une résolution, de lier deux phrases ensemble. Il y avait peut-être de grandes beautés dans cette musique, mais cette tonalité m'était étrangère; j'entendais ces sons comme j'aurais entendu de l'Hébreu, sans rien y comprendre.

pour ce qui me concerne, je le dis franchement : non. (1)

Qui sait si ces mélodies populaires qui n'appartiennent ni à notre mode majeur ni à notre mode mineur n'étaient pas autrefois susceptibles d'une harmonie vraiment rationelle : la diaphonie, harmonie devenue impossible aujourd'hui, à cause de l'éducation de notre oreille ?......

On sait que, vers le commencement du dixième siècle, le moine Hucbald de Saint-Amand recommandait les suites de quartes et de quintes comme produisant une *suave harmonie.* Ces suites de quartes et de quintes, qui nous paraissent aujourd'hui si barbares, n'avaient, au temps de Hucbald, rien que de très-conforme à l'instinct musical de l'époque. Ce fait qui nous paraît si étrange, est dû à l'éducation de l'oreille. Voici l'explication toute lumineuse qu'en donne M. de Coussemaker :

" Quand nous entendons une quinte, dit-il, cet intervalle harmonique représente à notre oreille un accord parfait, car bien que la tierce ne soit pas exprimée, on la sous-entend comme si elle existait. Il en résulte que, en entendant deux ou plusieurs quintes de suite, c'est comme si nous entendions deux ou plusieurs accords parfaits successifs ; ce qui blesse notre oreille, qui ne souffre pas le passage aussi brusque d'un ton à un autre. Il n'en était pas ainsi au moyen-âge, où l'harmonie moderne n'existait pas : une quinte ne représentait pas un accord parfait ; cet accord était alors inconnu. La partie constitutive de

(1) Voyez l'opinion de l'abbé Lebœuf sur la compétence des musiciens en fait de musique ancienne : *Dictionnaire* de M. J. d'Ortigue, col. 888.

l'accord parfait, la tierce, non-seulement n'était pas admise, mais encore était considérée comme dissonance. La quinte, au temps de Hucbald, était moins un accord qu'un seul et même son. Les suites de quintes, de quartes et d'octaves produisaient sur l'oreille des musiciens du moyen-âge l'effet que produit sur la nôtre le jeu de mixture de l'orgue, c'est-à-dire un effet vague, étrange, indéfinissable, mais nullement désagréable et barbare." (1)

Mais cette question d'harmonie nous entraînerait trop loin. Au reste elle n'appartient pas rigoureusement à notre sujet, puisque l'harmonie n'est pas et n'a jamais été le fait du peuple. Disons cependant, en terminant, que l'harmonie ne doit être ajoutée aux chants populaires qu'avec beaucoup de tact et de goût ; que très-souvent, elle en gêne l'allure et le rhythme, quand elle n'en détruit pas complètement la modalité; et que, dans les conditions actuelles de la science, il vaut mieux, le plus souvent, qu'elle ne paraisse pas du tout.

Dans toutes les remarques qui précèdent, on a pu voir que je n'ai pas tenu plus de compte qu'il ne faut des idées qui ont généralement cours parmi nous et des lois de notre musique moderne. La raison en est simple: ayant à examiner, dans nos chants populaires, une musique réellement d'un autre âge, je serais arrivé infailliblement aux conclusions les plus fausses si j'avais envisagé ce

(1) Coussemaker. *Hist. de l'Harmonie au moyen-âge.*

sujet au point de vue de l'art moderne. "Une cause d'erreurs malheureusement trop commune dans les arts, a dit un écrivain français, est la prétention de soumettre, à toute force, les monuments d'une époque reculée aux règles des époques récentes, et de compromettre ainsi la sûreté du coup d'œil rétrospectif par la rétroactivité des jugements ".........." La pente à l'anachronisme, a dit aussi M. Vitet, l'application involontaire de nos idées, de nos habitudes, à la recherche des choses d'un autre temps, est une des grandes sources d'erreurs en archéologie."

De tout ce qui a été dit dans ces *Remarques*, comme aussi dans quelques unes des *Annotations* qui les précèdent, on a déjà pu tirer et nous tirerons les conclusions suivantes :

1° Que la tonalité grégorienne, avec ses échelles modales et son rhythme propres, n'est pas un reste de barbarie et d'ignorance, mais une des formes infinies de l'art, forme parfaitement rationelle et éminemment propre à l'expression de sentiments religieux.

2° Que le peuple de nos campagnes, dont les chants se rapprochent tant de cette tonalité, est bien encore le digne descendant de ces vaillants et pieux enfants de la Bretagne, du Perche et de la Normandie, qui, le fusil d'une main, et de l'autre tenant la charrue, commencèrent, avec tant de courage, les premiers établissements de la Nouvelle-France.



TABLE

